prof. dr. CONSTANTA BĂRBOI
prof. SILVESTRU BOATCĂ
prof. MARIETA POPESCU

DICȚIONAR DE PERSONAJE LITERARE

pentru gimnaziu și liceu

Prof. dr. Constanţa Bărboi Prof. Silviu Boatcă
Prof. Marieta Popescu

DICŢIONAR DE PERSONAJE LITERARE

– pentru gimnaziu şi liceu –

În conformitate cu programa şi manualele de limba şi literatura română, aprobate de Ministerul Învăţămîntului şi Ştiinţei

Editura NOVA 2001
Bucureşti, 1994



Prof. dr. Constanța Bărboi Prof. Silviu Boatcă
Prof. Marieta Popescu

DICȚIONAR DE PERSONAJE LITERARE

– pentru gimnaziu și liceu –



CUPRINS

ARGUMENT

Dicționarul de personaje literare, *conceput în conformitate cu programele și manualele în curs, aprobate de Ministerul Învățămîntului și Științei, este un util instrument didactic în activitatea școlară, atît pentru elevi, cît și pentru profesori.*

Dicționarul *reunește personaje și simboluri din opere literare prevăzute pentru studiul elevilor din învățămîntul gimnazial, liceal, profesional și complementar.*

Dicționarul *vine în sprijinul pregătirii la clasă, a examenelor de admitere în liceu sau școală profesională, a examenului de bacalaureat, de admitere în învățămîntul superior, al concursurilor școlare.*

În Dicționar *se particularizează modalitățile de caracterizare ale personajelor, așa cum ne apar ele în operele literare.*

Calitatea didactică este conferită de faptul că Dicționarul, *realizînd fișe de caracterizare a personajelor, formează la elevi deprinderi de muncă intelectuală, instruindu-i asupra multiplelor posibilități ale lecturii din școală și din perspectiva vieții.*

Dicționarul *are un dublu rol. Mai întîi el* selectează și prezintă *un număr de 150 personaje pe care le-am considerat reprezentative pentru înțelegerea literaturii române de către elevi, încurajîndu-i în lecturile lor, punînd un accent sporit pe textul literar. În al doilea rînd, are un* caracter critic, *întrucît aduce, după caz, o serie de date, aprecieri asupra operei și personajului respectiv din perspectiva criticii și istoriei.*

noastre literare, încercînd să surprindă cele mai diverse puncte de vedere.

Pentru a uşura înţelegerea din această perspectivă, Dictionarul cuprinde şi unele fişe de scriitori, cu date reprezentative privind opera, cît şi importante sugestii de referinţe critice, reducînd astfel efortul elevilor şi colegilor noştri în identificarea surselor bibliografice. Pe parcurs, se fac conexiuni şi cu literatura universală.

Pe lîngă personajele conturate ca elemente bine structurate, ce apar în naraţiuni sau opere dramatice, ne-am oprit şi asupra unor simboluri — personaje alegorice, fantastice, miraculoase — care, prin însăşi reprezentarea lor, determină structura operei literare, simboluri care facilitează înţelegerea complexă a literaturii noastre.

Dicţionarul cuprinde si unele notiuni de teorie literară, sugestii de grupare a personajelor pe tipologii — fără a avea pretenţia epuizării asocierilor posibile —, precum şi o bibliografie selectivă.

Autorii

TABEL SINOPTIC

Nr. crt.	Scriitori	Opere literare	Personaje — Simboluri
1.	VASILE ALECSANDRI	*Dumbrava roșie*	Ștefan cel Mare
		Dan, Căpitan de plai	Dan; Ghirai; Ursan
		Despot-Vodă	Despot-Vodă
		Chirița în provincie	Chirița
2.	GHEORGHE ASACHI	*Dochia și Traian*	Dochia; Traian
3.	ION BARBU	*Riga Crypto și lapona Enigel*	Riga Crypto; lapona Enigel
4.	NICOLAE BĂLCESCU	*Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*	Mihai Viteazul
5.	LUCIAN BLAGA	*Meșterul Manole*	Manole; Mira; Bogumil; Găman; Zidarii; Vodă
6.	ION BUDAI-DELEANU	*Țiganiada*	Vlad Țepeș; Romândor; Romica; Parpangel
7.	DIMITRIE CANTEMIR	*Istoria Ieroglifică*	Inorogul; Corbul; Helge (Nevăstuica)
8.	I.L. CARAGIALE	*O scrisoare pierdută*	Ștefan Tipătescu; Agamemnon Dandanache; Zaharia Trahanache; Nae Cațavencu; Tache Farfuridi; Iordache Brînzovenescu; Ghiță Pristanda; Cetățeanul turmentat; Zoe Trahanache; Alegători, cetățeni, public
		În vreme de război	Stavrache
9.	MATEIU CARAGIALE	*Craii de Curtea-Veche*	Pașadia; Pantazi; Pirgu.

10. GEORGE CĂLINESCU	*Enigma Otiliei*	Aglae Tulea; Otilia; Felix; Pascalopol; Costache Giurgiuveanu; Stănică Rațiu.
11. GEORGE COȘBUC	*Nunta Zamfirei* *Pașa Hassan*	Zamfira Mihai Viteazul; Pașa Hassan
12. ION CREANGĂ	*Amintiri din copilărie*	Nică; Smaranda
	Povestea lui Harap-Alb	Harap-Alb; Spînul; Gerilă; Setilă; Flămînzilă; Ochilă; Păsări-Lăți-Lungilă
13. BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA	*Apus de soare*	Ștefan cel Mare
	Hagi-Tudose	Hagi-Tudose
14. ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ	*Mistrețul cu colți de argint*	Prințul
15. MIRCEA ELIADE	*Domnișoara Christina*	Domnișoara Christina; Egor
16. MIHAI EMINESCU	*Scrisoarea III*	Mircea; Baiazid; Oștirea română.
	Călin (File din poveste)	Călin
	Sărmanul Dionis	Dionis
	Decebal	Decebal; Dochia; Împăratul Traian.
	Luceafărul	Demiurgul; Cătălin; Cătălina; Luceafărul
17. NICOLAE FILIMON	*Ciocoii vechi și noi*	Dinu Păturică
81. GALA GALACTION	*La Vulturi!*	Agripina; Dănilă

19. ION GHICA	*Scrisori*	Nicu Bălcescu
20. BOGDAN PETRICEICU-HASDEU	*Răzvan și Vidra*	Răzvan; Vidra
21. ION HELIADE RĂDULESCU	*Zburătorul*	Florica; Zburătorul
22. HORIA LOVINESCU	*Moartea unui artist*	Manole Crudu
23. ALEXANDRU MACEDONSKI	*Noapte de Decemvrie*	Emirul; Pocitul
24. FĂNUȘ NEAGU	*Dincolo de nisipuri*	Șușteru
25. COSTACHE NEGRUZZI	*Sobieski și românii*	Românii; Sobieski
	Alexandru Lăpușneanul	Alexandru Lăpușneanul
26. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU	*Concert de muzică din Bach*	Ada Razu; Prințul Maxențiu; Lică Trubadurul
27. CAMIL PETRESCU	*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*	Ștefan Gheorghidiu; Ela
	Patul lui Procust	Doamna T.; Fred Vasilescu; Ladima
28. ALEXANDRU PHILIPPIDE	*Izgonirea lui Prometeu*	Prometeu; Zeus; Mulțimea
29. MARIN PREDA	*Moromeții*	Ilie Moromete; Nicolae Moromete
	O oră din august	Soldații români
30. LIVIU REBREANU	*Ion*	Ion; Zaharia Herdelea; Vasile Baciu; Ana
	Răscoala	Țăranii; Titu Herdelea; Miron Iuga; Petre Petre Trifon Guju
	Pădurea spînzuraților	Apostol Bologa

31. MIHAIL SADOVEANU	*Baltagul*	Vitoria Lipan; Gheorghiță; Nechifor Lipan
	Zodia Cancerului	Duca-Vodă; Ilie Turculeț; Abatele de Marenne; Alecu Ruset
	Frații Jderi	Ștefan cel Mare; Manole Păr-Negru; Ionuț Jder
	Neamul Șoimăreștilor	Tudor Șoimaru; Stroie Orheianu; Simion Bârnoavă; Cantemir-bei; Mihu bătrînul
	Domnul Trandafir	Domnu Trandafir
32. IOAN SLAVICI	*Moara cu Noroc*	Ana; Ghiță; Lică Sămădăul; Bătrîna
	Mara	Mara; Persida; Trică; Națl; Hubăr
33. MARIN SORESCU	*Răceala*	Vlad Țepeș; Mahomed; Valahii; Armata otomană
34. GRIGORE URECHE	*Letopisețul Țării Moldovei*	Ștefan cel Mare
35. DUILIU ZaMFIRESCU	*Viața la țară*	Tănase Scatiu; Sașa Comăneșteanu
36. LITERATURA POPULARĂ	*Miorița*	Ciobănașul; Măicuța bătrînă; Oița năzdrăvană
	Monastirea Argeșului	Manole; Ana
	Greuceanu	Greuceanu
	Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte	Făt-Frumos

INDICE ALFABETIC DE PERSONAJE, OPERE, SCRIITORI

Chirița — *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri
Ciobănașul — personaj mitic — *Miorița* — baladă
Corbul — personaj alegoric — *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir; v. **Inorogul**
Costache Giurgiuveanu — *Enigma Otiliei* de George Călinescu
Crudu, v. **Manole Crudu**

Dan — personaj simbol — *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri
Dănilă — *La Vulturi!* de Gala Galaction; v. **Agripina**
Decebal — *Decebal* de Mihai Eminescu
Demiurgul — personaj simbol — *Luceafărul* de Mihai Eminescu
Despot-Vodă — *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri
Dinu Păturică — *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon
Dionis — (Dan, Zoroastru) — personaj fantastic — *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu
Dochia — personaj mitic — *Dochia și Traian* de Gheroghe Asachi
Dochia — personaj mitic — *Decebal* de Mihai Eminescu; v. **Decebal**
Dochia — *Dochia și Traian* de Gheorghe Asachi
Doamna T. — *Patul lui Procust* de Camil Petrescu
Domnișoara Christina — personaj fantastic — *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade
Domnu Trandafir — *Domnu Trandafir* de Mihail Sadoveanu
Duca-Vodă — *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* de Mihail Sadoveanu

Egor — *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade; v. **Domnișoara Christina**
Ela — *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu; v. **Ștefan Gheorghidiu**
Emirul — personaj simbol — *Noapte de Decembrie* de Alexandru Macedonski

Farfuridi — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. și **Agamemnon, Dandanache, Brînzovenescu, Trahanache, Nae Cațavencu**
Făt-Frumos — personaj fantastic — *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* — basm
Felix — *Enigma Otiliei* de George Călinescu
Flămînzilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v. și **Harap Alb, Setilă**
Fred Vasilescu — *Patul lui Procust* de Camil Petrescu

Găman — *Meșterul Manole* de Lucian Blaga; v. **Manole**
George Demetru Ladima — *Patul lui Procust* de Camil Petrescu
Gerilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v. și **Harap-Alb**
Gheorghidiu, v. **Ștefan Gheorghidiu**
Gheorghiță — *Baltagul* de Mihail Sadoveanu
Ghirai — *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri; v. **Dan**
Ghiță — *Moara cu noroc* de Ioan Slavici
Ghiță Pristanda — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. și **Tipătescu, Trahanache**
Giurgiuveanu, v. **Costache Giurgiuveanu**
Greuceanu — personaj fantastic — *Greuceanu* — basm (în culegerea lui Ispirescu)



Hagi-Tudose — *Hagi-Tudose* de B. Şt. Delavrancea
Harap-Alb — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă
Helge (Nevăstuica) — personaj alegoric — *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir; v. **Inorogul**
Herdelea, v. **Titu Herdelea** şi **Zaharia Herdelea**
Ilie Moromete — *Moromeţii* de Marin Preda
Ilisafta — *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu
Inorogul — personaj alegoric — *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir
Ion — *Ion* de Liviu Rebreanu
Ionuţ (Onu) Jder — *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu
Iuga, v. **Miron Iuga**

Jder (familia), v. **Ilisafta**; v. **Ionuţ (Onu)**; **Jder**; v. **Manole Păr-Negru**

Ladima, v. **George Demetru Ladima**
Lapona Enigel — personaj simbolic — *Riga Crypto şi lapona Enigel* de Ion Barbu; v. **Riga Crypto**
Lică Sămădăul — *Moara cu noroc* de Ioan Slavici; v. **Ghiţă**
Lică Trubadurul — *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu
Lipan (familia), v. **Gheorghiţă**; **Nechifor Lipan**; **Vitoria Lipan**
Luceafărul — personaj simbolic — *Luceafărul* de Mihai Eminescu

Mahomed — *Vlad Ţepeş* de Marin Sorescu; v. **Vlad Ţepeş**
Manole — personaj mitic — *Monastirea Argeşului* — baladă
Manole — personaj mitic — *Meşterul Manole* de Lucian Blaga
Manole Păr-Negru — *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu
Mara — *Mara* de Ioan Slavici
Maxenţiu — *Concert din Muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu
Măicuţa bătrînă — *Mioriţa* — baladă; v. **Ciobănaşul**
Mihai (Viteazul) — *Paşa Hassan* de George Coşubc
Mihai Viteazul — *Istoria românilor supt Mihai-voievod Viteazul* de Nicolae Bălcescu
Mihu bătrînul — *Neamul Şoimăreştilor* de Mihail Sadoveanu; v. **Tudor Şoimaru**
Mioriţa — baladă, v. **Ciobănaşul**
Mira — *Meşterul Manole* de Lucian Blaga; v. **Manole**
Mircea (cel Bătrîn) — *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu
Miron Iuga — *Răscoala* de Liviu Rebreanu
Moromete (familia), v. **Ilie Moromete**; v. **Nicolae Moromete**
Moţoc — *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi
Mulţimea — personaj colectiv — *Izgonirea lui Prometeu* de Al. Philippide

Nae Caţavencu — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; v. şi **Agamemon Dandanache**, **Ştefan Tipătescu**
Naţl — *Mara* de Ioan Slavici; v. **Mara**
Nică — *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă
Nichifor Lipan — *Baltagul* de Mihail Sadoveanu
Nicu Bălcescu — *Scrisori* — *Nicu Bălcescu* de Ion Ghica
Niculae Moromete — *Moromeţii* de Marin Preda

Ochilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v. și **Harap-Alb**, **Păsări-Lăți-Lungilă**
Orheianu — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu; v. **Tudor Șoimaru**
Oștirea (armata) — personaj colectiv — *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu; v. **Mircea (cel Bătrîn)**
Otilia — *Enigma Otiliei* de George Călinescu

Pantazi — *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale
Parpangel — *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu; v. **Romândor**
Pascalopol — *Enigma Otiliei* de George Călinescu
Pașadia — *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale
Pașa-Hassan — *Pașa-Hassan* de George Coșbuc; v. **Mihai (Viteazul)**
Păsări-Lăți-Lungilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v. și **Harap-Alb**; **Ochilă**
Păturică, v. **Dinu Păturică**
Persida — *Mara* de Ioan Slavici; v. **Mara**
Petre Petre — *Răscoala* de Liviu Rebreanu; v. **Țăranii** — personaj colectiv.
Pîrgu — *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale
Plăieșii (românii) — personaj colectiv — *Sobiețki și românii* de Costache Negruzzi
Pocitul — personaj simbol — *Noapte de decemvrie* de Alexandru Macedonski; v. **Emirul**
Prințul — personaj simbol — *Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Augustin Doinaș
Prometeu — personaj mitic — *Izgonirea lui Prometeu* de Al. Philippide

Romândor — *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu
Răzvan — *Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu
Riga Crypto — personaj simbol — *Riga Crypto și lapona Enigel* de Ion Barbu
Romica — *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu; v. **Romândor.**

Sașa Comăneșteanu — *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu
Sămădăul, v. **Lică Sămădăul**, v. **Ghiță**
Setilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v. și **Harap-Alb**, **Flămînzilă**
Simeon Bârnoavă — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu; v. **Tudor Șoimaru**
Smaranda — *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă
Sobieski — *Sobieski și românii* de Costache Negruzzi; v. **Plăieșii**
Soldații — personaj colectiv — *O oră din august* de Marin Preda
Spînul — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă
Stavrache — *În vreme de război* de I.L. Caragiale
Stănică Rațiu — *Enigma Otiliei* de George Călinescu
Stroie Orheianu — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu; v. **Tudor Șoimaru**

Șoimaru, v. **Tudor Șoimaru**
Ștefan cel Mare — *Letopisețul Țării Moldovei*, de Grigore Ureche

Ştefan cel Mare — *Dumbrava roşie* de Vasile Alecsandri
Ştefan cel Mare — *Apus de soare* de B. Şt. Delavrancea
Ştefan cel Mare — *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu
Ştefan Gheorghidiu — *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu
Ştefan Tipătescu, v. Tipătescu
Şuşteru — *Dincolo de nisipuri* de Fănuş Neagu

Tănase Scatiu — *Viaţa la ţară*; *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu
Tipătescu — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. şi Agamemnon Dandanache
Titu Herdelea — *Răscoala* de Liviu Rebreanu
Trahanache — O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale; v. şi Tipătescu, Caţavencu, Agamemnon Dandanache
Traian — personaj mitic — *Decebal* de Mihail Eminescu; v. Decebal
— *Dochia şi Traian* de Gheorghe Asachi; v. Dochia
Trică — *Mara* de Ioan Slavici; v. Mara
Trifon Guju — *Răscoala de* Liviu Rebreanu; v. Ţăranii — personaj colectiv
Tudor Şoimaru — *Neamul Şoimăreştilor* de Mihail Sadoveanu

Ţăranii — personaj colectiv — *Răscoala* de Liviu Rebreanu

Ursan — *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri; v. *Dan*

Valahii — personaj colectiv — *Răceala* de Marin Sorescu; v. Vlad Ţepeş
Vasile Baciu — *Ion* de Liviu Rebreanu
Vasilescu, v. Fred Vasilescu
Vidra — *Răzvan şi Vidra* de B.P. Hasdeu
Vitoria Lipan — *Baltagul* de Mihail Sadoveanu
Vlad Ţepeş — *Răceala* de Marin Sorescu
Vodă — *Meşterul Manole* de Lucian Blaga; v. *Manole*

Zaharia Herdelea — *Ion* de Liviu Rebreanu
Zaharia Trahanache, v. Trahanache

Zamfira, — *Nunta Zamfirei* de George Coşbuc
Zburătorul — personaj fantastic — *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu
Zidarii (meşterii) — personaj colectiv — *Monastirea Argeşului* — baladă; v Manole
Zidarii (meşterii) — *Meşterul Manole* de Lucian Blaga; v. Manole
Zoe — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

AVERTISMENT

Nu uitați :

1. Caracterizarea de personaj este o compunere care trebuie să aibă : introducere, cuprins, încheiere.

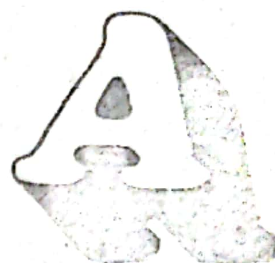
2. Încadrați personajul în contextul operei din care face parte și opera literară în contextul creației scriitorului (perioadă istorică, curent literar, gen, specie literară, tipologie, comparații cu alte opere și personaje din literatura română și universală).

3. În cadrul caracterizării relevați și modalitățile folosite de scriitor (directă — *de către scriitor; de către alte personaje ;* indirectă — *prin comportare, gestică, îmbrăcăminte, reacții, mod de vorbire, atitudini — tot ce poate constitui o autocaracterizare).*

4. Concluzii — aprecieri ale criticii și istoriei literare, personale.

5. Nu uitați corectitudinea și eleganța redactării, estetica lucrării !

Succes!



ABAȚELE DE MARENNE

Zodia Cancerului de Mihail Sadoveanu

Așa cum remarca Perpessicius, farmecul acestui roman istoric se datorează în special „siluetei de om a elegantului abate de Marenne". Personajul slujește drept procedeu compozițional, el este călătorul străin cu rol de observator și comentator al celor văzute în Moldova (la fel ca Montesquieu în *Lettres persanes*).

În toamna anului 1679, trimis de regele Franței la Poartă cu o misiune secretă, călugărul intră în Moldova, venind din Lehia. Scriitorul îl înfățișează — îi face portretul — chiar din prima pagină a romanului: „Sub mantaua-i largă de postav întunecos se gîcea un trup, deși scund, încă destul de voinic și destul de sprinten; iar de sub glugă privește o față blîndă cu trăsături fine și spirituale. Și alte semne ale întregii lui ființi dovedeau că haina aceea umilită nu acoperea un călugăr de rînd. Călărea pe-un murg mărunt bucovinean, împodobit, de-a dreptul pe păr, c-un lăvicer vîrstat, strîns c-o chingă de funie. Calul n-avea alte podoabe, nici scări: călătorul purta însă pinteni și se ținea ca un vechi călăreț."

Aflăm că abatele de Marenne provenea „dintr-o familie veche franțuzească, scăpătată și dăruită de Dumnezeu cu prea mulți copii"; că este un „cuvios personagiu ecleziastic din ordinul Sfîntului Augustin", cu „trăsături fine și spirituale", însoțit de „servi".

Obişnuit cu fastul de la curtea „regelui Soare", abatele descoperă cu uimire în Moldova un mod de viaţă simplă, apropiat de natură, care pare de la început la antipodul civilizaţiei.

Observator atent, înzestrat cu o curiozitate vie, însoţit de o strajă condusă de căpitanul de steag Ilie Turculeţ, avînd scrisori de recomandare către Beizade Alecu Ruset, abatele poposeşte la Iaşi, unde îl cunoaşte pe Duca-Vodă şi pe cărturarii Miron Costin şi mitropolitul Dosoftei. De la Iaşi se îndreaptă spre Dunăre şi trece apoi în Împărăţia turcească. Peste tot, în călătoria sa prin Moldova, abatele este uimit de frumuseţea sălbatică a ţării, un „paradis devastat": „Ochiul lui curios era necontenit satisfăcut. Aici era o dezolare a singurătăţilor, pe care amicii săi rămaşi în Franţa nici n-o puteau bănui, ori de cîtă imaginaţie ar fi fost înzestraţi; căci la antipodul civilizaţiei se găsesc uneori asemenea lucruri rămase neschimbate dintru începutul creaţiei, păstrîndu-şi frumuseţea lor misterioasă." Abatele îşi exprimă admiraţia pentru patria beizadelei Alecu Ruset, fiind încîntat nu atît de sălbăticia locurilor, cît mai ales de bogăţia acestora: „dealuri cu podgorii şi păduri, revărsări de ape, stoluri de gîşte sălbatice, stuhării şi păpurişuri".

Personaj simpatic, un bonom, instruit şi fin, cu gesturi măsurate şi cumpătate, amator de mîncare şi băutură bună, căci, „deşi călugăr închis în mantie şi rînduieli aspre la mănăstirea sa, abatele era şi un om de lume şi, neuitînd pe Dumnezeu şi jurămîntul, ţinea socoteală de oameni. Ţinea socoteală şi de plăcerea sa". În popasul făcut la gospodăria săteanului Griga Lăzărel, uimit de multele lucruri văzute, printre care şi taraful de lăutari, abatele apreciază mai ales sarmalele şi zama de potroace, dar şi vinul de Cotnar. Rafinat în arta conversaţiei, fin diplomat, abatele este de mare ajutor prietenului său, Alecu Ruset, îndrăgostit de Catrina, fiica lui Duca-Vodă, duşmanul lui. Generos şi inteligent, la Constantinopol, joacă şah cu sultanul şi se lasă bătut de acesta, pentru a-i cîştiga bunăvoinţa.

Abil diplomat şi politician, abatele expune necazul prietenului său Alecu Ruset sub haina unei mici istorisiri alegorice de vînătoare, dovedindu-se un prieten devotat şi săritor la nevoie. Abatele este conştient de valoarea sa, spunînd cu vădită mîndrie: „Puţini europeni au avut şi au fa-

voarea de care mă bucur eu, putînd sta singur de vorbă cu maiestatea sa, spunîndu-i anecdote și făcîndu-l să zîmbească".

Înclinat spre filosodare, îl încurajează cu delicatețe pe Alecu Ruset să depășească necazurile inimii sale: „Îți doresc s-ajungi cu bine, prietene, in anii liniștii mele. Viața e un mare medic."

Om încercat și bun cunoscător al sufletului omenesc, nutrind o mare simpatie pentru nesăbuitul său prieten, îl sfătuiește cu înțelepciune părintească și blîndețe: „Între ceasurile de febră să lași însă și judecății loc; judecata e mama înțelepciunii" (aforism); după care îl bate pe umăr și-i mîngîie „tîmpla înfierbîntată"; Altădată, încearcă să-l liniștească îmbiindu-l cu mîncare bună. „Aceste lacrimi sînt bune, zise blînd de Marenne. După ce le vei înghiți, ai să cugeți mai liniștit ce ai de făcut. Îndrăznește a încerca acest piept de fazan, pe care l-a fript destul de bine bucătarul nostru."

Abatele de Marenne este una din creațiile cele mai reușite și atrăgătoare ale lui Sadoveanu, cel mai realist personaj din roman. *(M.P.)*

ADA RAZU

Concert din muzică de Bach de Hortensia Papadat-Bengescu

Ada Razu face parte din categoria snobilor și a parveniților; denumirea de „făinăreasa" indică limpede obîrșia ei modestă. Avînd ambiția să intre în lumea aristocratică, în familia Hallipa-Drăgănescu, se căsătorise, de doi ani, cu muribundul prinț Maxențiu. Orfană, dar dispunînd de o avere proprie, știa că îl luase pe prinț „ca să-l plătească", deschizîndu-i de altfel un credit generos. Deșteaptă, își administrează averea cu multă energie; beneficiază chiar de o oarecare instrucție, dar lipsită de o cultură solidă, pare un fel de „ziar cotidian fără opinii și fără stil, dar informat și lesne de parcurs."

Ca şi celelalte personaje din roman, Ada capătă contur prin modul diferit în care este reflectată de conştiinţele celor cu care vine în contact.

Lică o vede ca „o ţigăncuşă uscată, ca un drac, cu buze roşii ca sîngele închegat şi cu o pereche de ochi aprinşi subt boneta de piele ce o împodobea, ascuţindu-i mai tare bărbia ascuţită. Pe mîinile negre, cu degete fuionate, avea inele cu pietre cît un nasture de tunică". Din clipa în care o cunoaşte, Lică o califică în sinea lui: „Ce gaşperiţă".

Femeie frivolă şi fără nici un scrupul moral, „senzuală şi capricioasă", Ada îl cîntăreşte bine de la început pe Lică Trubadurul, care îi place, dar, calculată, respectă convenienţele: „Ar fi vrut să aibă un amant, dar nu voia să se compromită. Reputaţia ei era prea proaspătă."

Faţă de Maxenţiu, cînd erau singuri, nu are nici o reţinere, ignorînd boala acestuia: „Ştiai doar bine că răscumperi hodoroaia de palat şi moşia lucie cu făinăreasa".

Aliniindu-se snobilor din jurul său, vrînd să salveze aparenţele, Ada este decisă să apară în public cu Maxenţiu în cei mai armonioşi termeni conjugali, mai ales în ziua aceea de paradă sportivă, cînd îl va prezenta publicului pe Lică.

Maxenţiu o numeşte „vrăjitoarea" şi o consideră vinovată nu numai de agravarea bolii sale, ci şi pentru că-l sileşte să rămînă lîngă ea pentru respectarea convenienţelor, „în loc să-l lase la unul din acele sanatorii minunate din străinătate unde şi-ar găsi liniştea".

Arta scriitoarei, apreciază G. Călinescu, „constă în surprinderea dramelor ascunse sub calmul convenţiilor mondene, a murdăriilor lustruite". Astfel, Ada avea ambiţia de a duce Elenei, la concert, o umbră . . . (Maxenţiu), „nu era vinovată că era ofticos . . . Un astfel de bărbat era o scuză, pleda în favoarea legăturii ei cu Lică".

Concertul din muzică de Bach reprezintă pentru ea doar un pretext pentru a putea asigura viitorul lui Lică, silind lumea să-l accepte. Aflînd că Lică era unchiul înfumuratei doamnei Hallipa-Drăgănescu, Ada consideră că trebuie să pătrundă la recepţiile Elenei şi, în acest scop, susţine cu asiduitate ideea organizării concertului Elenei. Ea duce o existenţă „activă", folosind boala lui Maxenţiu pentru a primi cît mai multe vizite, organizează recepţii şi trece, astfel, drept foarte devotată soţului ei bolnav. Ştie să fie cordială,

iar în relațiile cu vărul ei, Marcian, renumit muzician, „bunul simț îi dicta să nu fie nici cochetă, nici lingușitoare, artistul avînd spaimă de amîndouă".

Marcian o credea „o femeie de treabă", partea vulgară și vițioasă a firii ei scăpa de sub observația lui naivă și optimistă.

Este preocupată intens de cariera socială a lui Lică: (intenționa să se mărite cu el): „O dată ce Lică putea fi unchiul oficial al doamnei Hallipa, la ce să se mai bîrfească că prințesa Ada trăiește cu un dresor".

Autoarea îi întocmește o fișă, prezentînd-o cititorului de la început: „Ea, așa costelivă, era foarte trainică. Campioană la tenis, brațul slab azvîrlea mingea neobosit, campioană la dans, piciorul celebru de subțire, un os cu piele oacheșă, și păroasă... Fața negricioasă și ochii aprinși nu arătau, după nopți nedormite, nici o oboseală. Acum, mîinile slabe, negre, cu inele mari, printre care acel safir uriaș, pe care Lică își aprinsese ochii, țineau hățurile ferm. Prințesa Maxențiu conducea admirabil".

Prin sănătatea și vulgaritatea ei jignitoare, Ada pune în evidență lumea dominată de instincte și de vanitatea parvenirii. *(M.P.)*

AGAMEMNON DANDANACHE

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale

Menționat în tabela de „persoane", al doilea după Ștefan Tipătescu cu precizarea: „vechi luptător de la '48", personajul sugerează prin asociațiile numelui — Agamemnon (cuceritorul Troiei) și Dandanache — o adevărată „dandana", ipostaza unei apariții surprinzătoare care va răsturna ordinea politică și socială a împătimiților în ale parvenirii.

Intrarea în tumultul frămîntărilor alegerilor, în acea capitală de județ de munte „în zilele noastre", după cum precizează scriitorul, se va face abia în actul IV al comediei (ultimul), în scena a II-a, printr-o precizare de regie subtilă, grotescă: „Aceiași (n.n. Zoe și Tipătescu) „Trahanache și

Agamiţă Dandanache, venind din fund". Este în comedie una din modalităţile principale de caracterizare a personajelor — *de către scriitor*, prin tabela de personaje şi indicaţiile scenice ale scriitorului (corespunzător cu ceea ce se realizează în genul epic — caracterizarea directă de către scriitor); *autocaracterizarea* — prin întreg comportamentul personajului: vorbire, gestică, mimică, ţinută, atitudine faţă de celelalte personaje, concepţii etc. şi *caracterizarea de către alte personaje*. Intrînd în scena confruntărilor, Trahanache prezentîndu-l, observaţiile scriitorului continuă: „vorbeşte peltic şi sîsîit, încurcă personajele — pe Trahanache cu Tipătescu, nu este lămurit a cui soţie este Zoe — Dandanache, creează în comedia lui Caragiale o nouă dimensiune, cu semnificaţii multiple. Respectînd comicul de caracter, Dandanache face parte din rîndul celor dominaţi de ambiţie al vanitoşilor care ţin la drepturile lor — familia sa fusese de la 1848 în cameră — după propriile mărturisiri.

Trăsăturile dominante sînt caricaturale: ramolisment — „involuţie biologică", degradare chiar. Mai şiret şi mai canalie decît toţi — întrecîndu-l şi pe Caţavencu, Dandanache, venit „cu birza ţinţi postii hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca... (...)... şi clopoţei (gest)... îmi ţiuie urechile...", se foloseşte de şantajul unei scrisori de amor pe care a găsit-o într-un pardesiu uitat în casa sa „de către o persoană însemnată" — al cărui nume nu-l va rosti — şi care „vine să zoace la mine cărţi". Povestind întîmplarea lui Tipătescu şi lui Zoe, dimensiunea comicului se amplifică prin coincidenţa întîmplării, creînd panică, agitaţie, mai ales pentru Zoe. Dandanache recunoaşte că dacă nu-i dădea în gînd asta „nu m-aledzeam... şi nu merdze de loc, neicusorule; fă-ţi idee! familia mea de la patruzsopt (coborînd către public), şi eu în toate Camerele, cu toate partidele, eu ruminul imparţial... şi să rămii fără coledzi!" Caracterizat ironic de către Zoe: „E simplu, dar e un om onest", îl roagă să nu povestească alegătorilor întîmplarea cu „scrisoarea becherului" (păstrată de Dandanache pentru ca „La un caz iar... pac! la «Războiul»") pentru că, spune Tipătescu: „...asupra alegătorilor ar face poate rău efect...", Dandanache îi răspunde lui Tipătescu: „Nu spui, neicusorule; dar dacă oi uita — aminteri, am memorie bună... dar ştii, cum sunt ameţit

de drum, poate să uit să-nțep — să-mi fațeți semn. Eu la masă o să stau ori lîngă d-ta, ori lîngă consoarta d-tale..." Următoarele replici continuă să întărească trăsăturile personajului, din perspectiva unui comic absurd ce depășește așteptările: Tipătescu: „Care consoarta mea?" Dandanache: „Doamna. Zoe, aparte: A! idiot!"

Aici nu poate fi vorba de o tehnică a disimulării, deși șiretenia pelticului nu este de neglijat.

Pentru a se apăra (ascultînd cu atenție ce i se spunea — notează scriitorul), Dandanache invocă greutatea drumului, starea de oboseală, clopoțeii etc. Revine în scenele XII, XIII și XIV (scena finală). În discuția cu Trahanache (în așteptarea muzicii), Dandanache repetă povestea cu privire la „persoana însemnată": „Cînd i-am pus pițorul in prag — ori coledzi, ori „Războiul", mă-nțelegi — tranc! depeșa aiți..." Și Trahanache crede în amețeala „de drum... căruța... și clopoțeii". Dandanache își consideră interlocutorii incapabili să-l înțeleagă. Astfel scena a XII-a se completează cu o replică a lui, replică ce subliniază ticăloșia personajului, spiritul său machiavelic — aparte (cum precizează autorul): „E slab de tot prefectul, îi spui de două ori o istorie și tot nu prițepe..." Trahanache îl caracterizează astfel pe Dandanache: „Deștept... dar mi se pare că e cam șiret!" Într-o atmosferă de urale, muzică, ciocnit de pahare — alegătorii și aleșii urbei — inclusiv cei care s-au confruntat pe parcursul campaniei — Cațavencu, Brînzovenescu, Farfuridi, sub diriguirea polițaiului Pristanda „care ține cu mîna tactul uralelor", Dandanache își va rosti discursul. Îndemnat de Zoe și Tipătescu, trece la mijloc cu paharul în mînă spunînd: „În sănătatea alegătorilor... care au probat patriotism și mi-au acordat (nu nemerește)... asta... cum să zic, de!... zi-i pe nume, de!... a! sufradzele lor; eu care, familia mea, de la patruzsopt în Cameră, și eu ca rumînul, imparțial, care va să zică... cum am zițe... în sfîrșit să trăiască!" (Urale și ciocniri — continuă scriitorul în indicațiile sale.)

G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, surprinde sintetic trăsăturile personajului: „Agamiță Dandanache e mai mult un bîlbîit și un mărginit mintal, simbol trist al necesităților electorale și lamentabil exponent de clasă. El comite nedilicatețea de a se sluji la

infinit de o scrisoare compromiţătoare, căzută în mîinile sale, dar se pune întrebarea dacă personal are destul proces mintal pentru a-şi da seama de natura morală a faptelor". G. Ibrăileanu vorbind despre numele proprii în opera comică a lui Caragiale, explica astfel comicul numelui lui Agamiţă: „« Agamiţă Dandanache » rimează cred, cu ramolismentul comic, prin diminutivul caraghios al straşnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunţă « Gagamiţă » şi care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conţinutul noţional al cuvîntului « Dandanache » şi prin sonoritatea acestui cuvînt; prin sufixul *ache*, comun şi numelui lui Trahanache şi prin suma tuturor acestora. Iar cuvîntul *dandana* se potriveşte cu rolul în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăţie, dezasperarea Zoiei din cauza scrisorii amoroase etc., plus dandanaua mai veche cu « pac! » la Războiul". Finalul comediei este desăvîrşit, prin discursul lui Caţavencu — memorabil prin ilogicul său şi farsa: „. . . Iată binefacerile unui sistem constituţional!", întărit de adeziunea lui Pristanda: „Curat constituţional! Muzica! Muzica!" şi cu precizarea finală a autorului: „Cortina cade repede asupra tabloului". Aceste precizări finale exclud orice comentarii în legătură cu moravurile relevate. Caragiale confirmă de fapt zicala românească potrivit căreia „cine rîde la urmă, rîde mai bine". Numai că, spune Alexandru Paleologu: „Rîsul lui nimicitor face să explodeze ca nişte baloane de săpun toate închipuirile vidului de la demagogia vorbelor deşarte şi umflata hagiografie naţională pînă la falsa cultură, falsul civism, falsa prietenie şi falsul umor (. . .) Rîsul lui Caragiale nu e un rîs amuzant nici benign: e un rîs vitriolant, pornit dintr-o sacră mînie (. . .) Spiritul lui Caragiale a exercitat în societatea noastră o acţiune socratică şi în această constă importanţa incomparabilă, fundamentală a acestui aşa-zis « negativist ». Prin reducerea la absurd, prin maieutică şi dialectică, el tinde să aducă societatea românească la cunoaşterea de sine şi la o conştiinţă morală. Dialogurile lui din comedii şi din momente au ceva din arta dialogului socratic" *(Bunul simţ ca paradox)*.

Dandanache — apreciază Ştefan Cazimir — „apare (. . .) ca reprezentantul unui alt mediu, acela al înaltelor sfere politice. Acolo, pare a spune Caragiale, tehnica şantajului a încetat să fie apanajul celor inteligenţi şi inventivi, ajun-

gînd la îndemîna celui din urmă imbecil. Aparenta contradicție se convertește astfel într-un mijloc de reliefare a intențiilor critice, fără ca adevărul psihologic să fi fost încălcat" (*Comediile*, în vol. *Caragiale, Universul comic*).

Scriitorul însuși mărturisește că și-a ales ca învingător un personaj „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu". Umorul și ironia se împletesc în angrenajul modalităților de caracterizare a personajului discutat și nu numai al lui. Astfel se distinge pe lîngă comicul de situație, comicul de caracter, de nume, de limbaj. Despre ironia autorului, Șerban Cioculescu spunea: „Caragiale și-a vădit structura neconformă cu gustul timpului său. A lovit cu brutalitate, pretind adversarii săi de ieri și de azi, care ies mereu la iveală. Nu este adevărat. Caragiale a fost un ironist și știut este că metoda ironică este de a simula recunoașterea și admirația unor mari merite, cînd e vorba de falsele valori. Ironia nu e nicidecum brutală pentru că ea afectează comedia încuviințării și a aprobării totale; descifrarea tîlcului ei cere o subțirime deosebită la cititor căci prostul sau naivul cade în cursă, încrezîndu-se în sensul aparent și neostenindu-se să scruteze subînțelesurile" *(Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana)*. Ion Constantinescu vorbește despre lumea închisă a teatrului caragialian, despre viziunea carnavalească ca fiind fundamentală: „Se știe că în toate epocile comicul popular (mimusul, clovneria, păpușeria, jocul șoitarilor etc., au fost legate organic de Fasching și de carnaval). Foarte bun cunoscător al formelor comice vechi și al spectacolelor descinzînd din carnaval, dramaturgul își pune o mare parte a operei sub semnul «lumii răsturnate» (. . .). Viziunea carnavalescă se extinde asupra tuturor comediilor; pretutindeni în teatrul comic a lui Caragiale domină o *logică de măști de carnaval:* personajele nu ies, nu pot ieși din masca lor. Tehnica dramaturgului este întrucîtva apropiată de cea a lui Novalis. Poetul german concepea romanul ca pe o viață devenită carte; comedia este pentru Caragiale viața devenită teatru (. . .). La Caragiale, într-o lume a grotescului, căderea măștilor nu duce însă la nimic: qui-pro-quo-ul se menține și după carnaval după cum existase și înainte. Stilul comic al lui Caragiale este un stil de «qui-pro-quo» (. . .). Debusolarea atitudinei și a gesticulației este unul dintre semnele distinctive ale personajului caragialian

(...). În finalul *Scrisorii pierdute*... „Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Cațavencu și al lui Dandanache". Caragiale a fost un om de teatru complet. „Stilul Caragiale" (despre care scria Victor Ion Popa în 1931) este creația unui om de teatru complet, a unui autor care a trăit în teatru „...fiind interesat de tehnica dramatică, creînd o tradiție serioasă și definitivă, recunoscută în teatrul românesc", iar pe plan european „...el a creat unul dintre stilurile din care se desprinde, mai tîrziu, o importantă direcție de evoluție a teatrului modern".

Deși Eugen Ionescu consideră comicul mai „dezesperant decît tragicul", neoferind „nici o ieșire", Caragiale îl contrazice și numai prin faptul că: „dacă rîzi nu mai ești necăjit...", aceasta presupunînd un instinct constructiv, un ideal. Pentru că, aprecia Titu Maiorescu (în *Comediile D-lui Caragiale*, 1885): „...singura moralitate ce se poate cere de la ele (n.n. comedii) este înfățișarea unor tipuri, simțăminte și situații în adevăr omenești cari prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor și să ne facă, prin deșteptarea unor emoțiuni puternice, în cazul de față a unei veselii, să ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și să ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei propuse".

Comicul — spune G. Călinescu rezultă din combinarea mijloacelor, rămînînd în sfera „indemonstrabilului". Umorul este „inefabil" ca și „lirismul eminescian". Se poate vorbi în acest sens despre o manieră specială de a vorbi și care constă în „caragialism". „Teatrul lui e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului. Spectatorul ia fraza, vrăjit, din gura actorului și o continuă singur".

Florin Manolescu își încheie interesantul său studiu *Caragiale și Caragiale* cu o reflecție ce aduce în prim plan personalitatea lui Eminescu și Caragiale prin semnificația viziunii lor asupra lumii: „În *Luceafărul* lui Eminescu, un personaj tragic se retrage decepționat, în cercurile Demiurgului, cu un dar de superioritate, rece și nemuritor. La Caragiale, un personaj aproape comic se refugiaza speriat în împărăția celui de al doilea stăpîn al lumii, dar cu toată distanța dintre aceste două texte și, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adînc îi unește în pofida tuturor deose-

birilor: faptul că amîndoi fug de același lucru și că, fugind, nu s-ar mai întoarce înapoi". Lumea „mică ce se măsură cu cotul" a lui Eminescu se aseamănă la Caragiale „cu un vast bîlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înființat de-a binelea, nimic durabil. În bîlci, se ridică barace șubrede, pentru un timp foarte mărginit, nu monumente durabile, cari să mai rămînă și să folosească și altora decît acelor ce le-au ridicat". (I. L. Caragiale, (*Politică și cultură*, 1896). Continuîndu-și gîndurile în scrisoarea trimisă lui Petru Th. Missir, în anul 1907, de la Berlin, Caragiale avertiza într-un strigăt parcă al deznădejdii și previziunii sumbre care nu mai putea avea nimic comun cu rîsul: „Începem o altă istorie mai puțin veselă decît cea de pînă ieri: rîsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mîngîiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plîngă — noi am rîs destul". *(C.B.)*

AGLAE TULEA

Enigma Otiliei de G. Călinescu

Este, de fapt, șefa clanului Tulea, mama Olimpiei, Auricăi și a lui Titi.

Portretul Aglaei este fixat de la început, cu detalii precise ce indică trăsăturile ei morale: „Era o doamnă cam de aceeași vîrstă cu Pascalopol, însă cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de cîteva cute mari, acuzînd o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucați ca și aceia ai bătrînului, cu care semăna puțin și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strînsă la gît cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele în care se vedea prinsă de un lănțișor urechea unui cesuleț de aur".

Vulgară și rea, „o viperă", cum o califică Otilia, ea dirijează ofensiva împotriva fetei, pe care o vrea cît mai departe de Costache, a cărui moarte n-o afectează deloc, urmărind numai banii.

Pascalopol își dă seama de pericolul ce o pîndea pe Otilia. „Ei bine, cocoana Aglae, condusă de Stănică ăsta, care e un escroc și umblă după procopseală, e capabilă să declare că Costache s-a smintit și e iresponsabil, aducînd mărturia doctorului. Pentru bani capeți orice declarație".

Acreala, lăcomia de bani, de avere, spiritul cîrcotaș, invidia maladivă, răutatea sînt trăsături ce alcătuiesc tipul „babei absolute".

Cu sentimente ciudate față de soț și copii, nesincronizate niciodată, e obsedată de gîndul că Otilia va fi adoptată de Costache: „Cît trăiesc eu niciodată. Doar mai sînt legi în țara asta, mai sînt tribunale. Îl dau pe mîna parchetului pe Costache, asta-i fac. L-a amețit stricata asta. Cine știe ce-o fi între ei".

Femeie de mare energie, își concentrează forțele, dintr-o răutate structurală, spre denigrarea tuturor: a fratelui bătrîn și bolnav, neajutorat, a tinereții fermecătoare — în cazul Otiliei și a lui Felix — a generozității și rafinamentului lui Pascalopol. E denaturată de aviditate.

Grija și dragostea pentru copiii ei n-o umanizează pentru că este dominată de răutate și vulgaritate. Ea este înfrîntă pentru că nu dobîndește nici banii lui Costache, pe care-i furase Stănică, iar destinul ei familial e în total declin: Olimpia e părăsită de Stănică, Aurica rămîne fată bătrînă, Titi se va „legăna" din ce în ce mai des, iar Simion este internat într-un ospiciu.

Scena în care ea își păzește fratele bolnav de teama pierderii averii, o face grotescă: „— Aici e casa fratelui meu, și eu sînt unica lui soră. Nimic nu se mișcă aici în casă și nimeni nu s-atinge de nimic. Trebuie să stăm aici să păzim, n-o să lăsăm în casă un bolnav fără simțire, care nu vede, n-aude, cu străini în casă"

După ce Stănică trage pachetul cu bani de sub salteaua lui Costache, provocînd moartea acestuia, Aglae dovedește lipsa oricărei urme de umanitate:

„Ocupă casa militărește. În loc să îngrijească de mort, ordonă tuturor să nu spuie încă nimănui de cele întîmplate

şi puse pe Marina să păzească la poartă ca să nu vină nimeni.

— Să vedem unde îi sînt banii, dacă a lăsat vreun testament — zise Aglae — trebuie parale pentru înmormîntare. În vreme ce cadavrul stătea inert peste plapumă şi începuse să ia tonuri ceroase, Aglaia, Olimpia şi Titi scotoceau în toate părţile, trăgeau sertarele, desfăceau garderobul, căutară prin sobă".

Antipatia autorului este evidentă. Personajul, construit clasic, reprezentînd esenţa caracterului său, intră într-o serie tipologică care repugnă. *(M.P.)*

AGRIPINA

La Vulturi! de Gala Galaction

V. Dănilă

ALECU RUSET

Zodia Cancerului de Mihail Sadoveanu

Personajul apare în capitolul al doilea al romanului, înfăţişat în costumul epocii: „Apăru un pîlc de opt ori zece călăreţi, în fruntea cărora se vădea un boier tînăr moldovean pe-un arăbesc roib. Purta cizme roşii, contăş, cu guler şi mînicuţi de jderi, şi gugiuman de aceeaşi pelcică. Călărea în şa naltă, cu scări scurte, după moda necredincioşilor ismailiteni, ceea ce nu plăcu deocamdată domnului abate de Marenne. Straiul nu-i era strălucit, aşa precum ar fi fost de aşteptat de la un fecior de Domn descuiendat şi fără frică, cum îi mersese numele lui beizade Alecu. Purta puţine arme ca şi căpitanul Turculeţ: junghi la cingătoare în dreapta,

sabie în stînga și pistoale la coburi. Deși avea nume de bun oștean, se înfățișa palid și subțiratic; ochii priveau fără nici o strășnicie și avea pe obraz un zîmbet nesilit".

Se confensează abatelui de Marenne și îi explică relația sa cu Georgie Duca-Vodă, pentru care este „un spin pe care cu greu îl sufere și pe care ar dori să-l smulgă și să-l calce în picioare", apreciindu-l ca fiind „nebun și cu puțină minte", pentru că îi plac prea mult petrecerile și vinul. Alecu Ruset este fiul fostului domn Antonie-Vodă, mazilit de Duca-Vodă. Îndepărtat de la curte, el este ținut sub severă supraveghere, urmărindu-i-se toate mișcările. El este prigonit de domn pentru că deținea secretul unei scrisori compromițătoare pentru Duca-Vodă, aflată în păstrare la niște prieteni din Polonia.

Alecul Ruset este un om instruit — studiase în Polonia. Cunoaște cultura Bizanțului, ca și pe cea slavă, ia contact cu cultura occidentală a secolului al XVII-lea, conversează franțuzește cu abatele de Marenne. Spirit aventurier — specific unei beizadele orientale —, el îl însoțește pe abate în drumul său prin Moldova și îi explică firea oamenilor, filosofia lor de viață, răbdarea și echilibrul luate de la natură. Impetuos și îndrăzneț pînă la inconștiență, el îl șantajează pe Duca-Vodă cu niște scrisori pe care domnul le-ar fi scris împotriva „necredincioșilor" și aflate, spre păstrare, la Liov și Varșovia. Alecu Ruset intuiește și stăpînește cu inteligență subtilitatea reacțiilor omenești, a psihologiei interlocutorului. Scena întîlnirii cu Duca-Vodă, periculoasă și amenințătoare pentru propria-i viață, pune în evidență stăpînirea de sine, curajul și abilitatea personajului, trecînd cu ușurință de la o stare afectivă la alta, conferind dramatism momentului trăit. „Măria-ta, știi bine că în privința asta sînt fără de nici o vină și n-ai nici o dovadă. Eu îmi cunosc mai bine ale mele. Voi fi avînd scăderi dar de prostie Dumnezeu a binevoit să mă lipsească. Căzut și sărăcit cum sînt, avînd ochi de bănuială asupră-mi, cuminte ar fi să mă amestec în uneltiri? Afară de asta, zîmbi el subțire, îndulcindu-și glasul, socotința cea fără de greș a măriei tale înțelege că nu-i nevoie să mă mișc și să uneltesc eu. Fac alții asta. Nu-i nevoie nici de alții, căci așa-i obiceiul țărigrădenilor: lăcomia lor nimene și nimic n-o poate istovi". Cutezanța de a-l șantaja îl face pe Duca-Vodă să pălească. El „holbă ochii și

privi lung la feciorul cel nebun al lui Antonie. Încerc ă s zîmbească... Numele pe care l-a purtat părintele tău ţ s-ar potrivi mai bine ţie. Lui Antonie-Vodă îi zicea înaintea domniei, Chiriţă Dracu. Beizade Alecu crezu potrivit să zîmbească şi el, însă cu mîndria biruinţii. Ruset se închină şi sărută mînă Domnului; apoi trecu mîndru la ieşire".

Duca-Vodă însuşi îl caracterizează: „îl cunosc îndrăzneţ şi în stare să săvîrşească orice faptă smintită".

Alecu Ruset o iubeşte pe domniţa Catrina, fata lui Duca-Vodă (conflictul erotic), hărăzită de domnitor lui Ştefan-beizade, feciorul lui Radu-Vodă „un schilod pe care fata nu-l putea suferi". Nesăbuitul îndrăgostit va înfrunta primejdii numeroase pentru a-şi întîlni iubita, pentru că Duca-Vodă îl urăşte şi-l urmăreşte continuu.

Vorbindu-i abatelui de Marenne despre necazurile sale, Alecu Ruset îşi cinsteşte tatăl şi-şi recunoaşte greşelile tinereţii: „N-au trecut doi ani, iubite domnule de Marenne, de cînd peste această ţară şi peste acest popor stăpînea părintele meu Antonie-Vodă. Nu vreau să-l laud pentru că-i sînt fiu. Îl laudă faptele lui şi amintirea care a rămas după el. Eu, domnule de Marenne, n-aş putea spune că am umblat în viaţa mea pe calea adevărului: am greşit mult, mai ales am făcut destule prostii, şi ai să fii mirat poate cînd îţi voi declara că nu simţesc nici o mustrare de conştiinţă. ...Nebuniile mele au făcut vîlvă: sînt însă feciorul lui Antonie-Vodă. Legi n-au fost să mă pedepsească, iar oamenii m-au iertat."

Întîlnirile lui Alecu Ruset cu domniţa Catrina sînt înlesnite cu mare grijă şi teamă de către dădaca ţigancă a domniţei. Plecat la Ţarigrad în căutarea iubitei, năvalnicul îndrăgostit îşi primejduieşte viaţa. El îşi deschide inima suferindă de dragoste prietenului său, abatele: „Vei înţelege şi mai bine că moartea mea eu n-o aştept atît de la strălucitul Împărat-Padişah, cît de la o umbră care-mi zîmbeşte în toate visurile nopţilor mele". Căzut, cum spune abatele, „într-o sclavie iremediabilă", Ruset confirmă suferinţa pe care o îndură: „Am pe mine cămeaşa lui Nessus."

Abatele de Marenne are o vădită simpatie pentru tînărul său prieten (ca şi autorul, de altfel) mistuit de văpaia dragostei. El îl prezintă Padişahului în cuvinte pline de laudă şi căldură proteguitoare. „Acel prieten al meu e un bărbat

de bun neam, şi, din cît am înţeles, e un supus credincios al maiestăţii voastre. Împotriva lui s-au ridicat duşmanii şi vor să-l zugrume".

Nevrînd să se mărite cu Ştefan-beizade, Duca-Vodă o trimite pe Catrina la mănăstire şi pune la cale nunta. Neascultînd sfaturile înţelepte ale abatelui, Ruset încearcă să-l răpească pe mire în ziua nunţii, dar e prins de oamenii domnului şi doborît cu buzduganul de către acesta. Pasiunea sa înflăcărată pentru domniţa Catrina, devenită pustiitoare, îl îndeamnă la acte necugetate, aventuroase, eroul avînd o „pasiune antieroică" (G. Călinescu).

Personajul radiază farmecul tinereţii înflăcărate şi nesăbuite, învăluit în duhul legendei. *(M.P)*.

ALEGĂTORI, CETĂŢENI, PUBLIC
— personaj colectiv —
O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale

Constituit ca un autentic Personaj Colectiv — format din alegători, cetăţeni, public — I. L. Caragiale realizînd astfel o excelentă posibilitate de rotaţie a vieţii, a situaţiilor care se cer tulburate pentru puţine clipe de neprevăzut, fără a le altera sau a le schimba cursul.

Scriitorul are posibilitatea să multiplice viziunea sa asupra personajelor individuale, pe care are grijă să nu le lase singure.

În acelaş timp „publicul" ales de scriitor este modelat şi se modelează după cum o cer interesele, unele scene hiperbolizate devenind, pe lîngă ridicole şi comice, de un sarcasm, de o ironie dură, critica lui Caragiale fiind necruţătoare.

Caragiale simte nevoia să-şi multiplice tipurile individuale şi să le pună în situaţia de a susţine sau respinge faptele.

Prima „cunoştinţă" a cititorului cu acest „personaj" are loc în scena I, actul I, cînd Pristanda povesteşte jocul de cărţi din casa lui Popa Pripici, joc la care participă „dăscălimea: Ionescu, Popescu, popa Pripici" — iată deci o precizare

interesantă — în rîndul dăscălimii este cuprinsă și preoțimea — toți formînd „gașca-n păr". Numele care alcătuiesc colectivitatea sînt nume comice, tot de rezonanță acustică — Tăchiță, Petcuș, Zapisescu, Pripici, iar situația în care sînt identificați este comică prin latura ei contradictorie: joc de cărți, fumăria care ieșea pe fereastră ca la vapor.

Actul III este actul confruntărilor politice de aceea scriitorul dă mai multe detalii privind sala unde se vor aduna alegătorii, cetățenii, pentru care: „De partea stîngă sînt bănci dese și scaune; sub estradă, asemenea. Peste tot sînt bănci și scaune, afară de o cărare lăsată liber de la ușa de intrare din fund prin mijlocul scenii, pe unde vine și se duce *lumea*" (s.n.).

Iată un termen și mai general „*lumea*", nedefinit, suferind parcă o situație necunoscută, oarecum întîmplătoare. Și, mai departe, precizarea: „Înaintea tribunii, cu spatele spre dînsa, alegători, cetățeni, public, unii șezînd pe jos, alții în picioare. Pe bănci, pe scaune și împrejur asemenea. În capul băncilor din față, e Cațavencu împreună cu Ionescu, Popescu și alți dascăli și partizani. Farfuridi e la tribună. Perdeaua se ridică asupra unei întreruperi. În toată sala e rumoare".

Așadar, așezarea pe grupări politice, aspect hiperbolic, remarcîndu-se interesul pentru confruntare. Astfel, Scena I se caracterizează prin continuă *rumoare*. La discursul lui Farfuridi se remarcă „Risete în partea unde sînt dascălii" și „Rumoare și protestări în grupul lui Cațavencu: A! A! A!"

Scriitorul introduce la un moment dat chiar replici în toată comedia — un nou personaj care nu apare în tabelă *Toți* — precizînd: „în cor, cu tonul lui (al lui Farfuridi — s.n.): „Douăzeci-și-unu fix:.. (Rumoare și protestări). Și din nou—Toți din grup: Da! Da!" și jocul se continuă, participarea fiind și mai activă: Toți: „Da, la plebiscit! (Zgomot)" Apoi, din nou, Toți (cu putere): „Da! la plebiscit! la plebiscit!" Și mai departe, Toți: „Nu trebuie explicație... (Rumoare)." Autorul face chiar precizarea, la un moment dat, în cadrul discursului lui Farfuridi — un discurs caraghios, lipsit de logică, caracterizînd parcă situația comică, sau întărind-o într-un absurd: „*Toate colocviile și întreruperile se fac avocățește, cu multă voiciune și cu tonul înțelept și volubil*". Aceasta confirmă ideea că personajele, inclusiv cel

colectiv, din *O scrisoare pierdută*, nu fac parte din mahala, fapt demonstrabil şi prin această apreciere — vulgarul fiind eliminat, nu şi prostia, incultura însă.

După terminarea discursului de către Farfuridi, scriitorul simte nevoia să precizeze: „Bravo şi aplauze în fund, conduse de Brînzovenescu; rîsete şi sîsîituri în grupul lui Caţavencu". Iar după ce zgomotul s-a oprit, fiind rostite ultimele cuvinte: „Am zis!" scriitorul remarcă: „Aplauze în fund, sîsîituri în faţă. Farfuridi coboară zdrobit, stergîndu-se de sudoare, şi mergînd în fund. Brînzovenescu şi alţi alegători îl întîmpină şi-i strîng mîna. Rumoare. Mai mulţi din auditoriu se scoală şi strică rîndurile. Caţavencu suie de la dreapta în mijloc, unde vorbeşte încet cu grupul său gesticulînd viu. Cu un alt grup mai în fund Farfuridi şi Brînzovenescu asemenea". Toate aceste detalii de gestică, de reacţii au importanţă în caracterizarea cît mai aproape a personajelor în înţelegerea generală a atmosferei, în sublinierea unei aprecieri asupra calităţii şi obiectivităţii observaţiilor scriitorului — dovedindu-şi măiestria şi în ceea ce priveşte caracterizarea personajului colectiv. Fiecare dintre cei doi candidaţi se adresează grupurilor lor şi sînt susţinuţi de grupurile respective.

Intervenţia lui Caţavencu, demagogic şi *„lătrător"* ca şi discursul pe care-l expune (scena III, actul III), este marcată de aceleaşi reacţii ca şi ale opozantului său Farfuridi. Astfel, la un moment dat „Grupurile Caţavencu şi Farfuridi încep a se despărţi fiecare de o parte". La sfîrşit toţi din grupul lui Caţavencu se reped spre cei din grupul lui Farfuridi: „zgomot, învălmăşeală şi ghiontuieli". Apoi, „Toată lumea s-a înghesuit în fund şi a ieşit afară cu zgomot". Şi mai departe scriitorul nuanţează situaţia: „În tot timpul scenei următoare sala întrunirii este goală" — ca un refuz de participare. „În fund, prin uşe, se văd mai mulţi alegători plimbîndu-se în sus şi-n jos, vorbind încet şi fumînd".

În scena V, din nou „Toată lumea s-a aşezat la locul său", urmărind cuvîntul lui Caţavencu, pe un ton la fel de vioi si lătrător ca şi intervenţiile anterioare. Aici se specifică de cîteva ori „Aplauze entuziaste". Apare acum personajul *Grupul* (mişcat): A! sau *Grupul:* Bravo (Aplauze).

Scena VI aduce în sală pe Cetăţeanul turmentat, ceea ce-l face pe scriitor să precizeze: „Toată scena aceasta a fost

însoţită de rîsete şi rumoare. Dascălii au dat afară pe Cetăţeanul turmentat. În adunare mişcare".

Scena VII aduce şi alţi alegători în timp ce Zoe şi Tipătescu, ascunşi după grilaj, ascultă ce se petrece în adunare. După ce Ghiţă dă semnalul — tuşind de trei ori — iar „Toată lumea ascultă cu mare nerăbdare şi în deplină tăcere" — Trahanache anunţă numele alesului — Agamiţă Dandanache. „Mişcare de satisfacţie în fund! În grupul din faţă turbare". „Toată lumea e în picioare şi în fierbere".Iar la încheierea scenei, Grupul lui Caţavencu: „Pe ei, fraţilor (Grupul din faţă dă năvală spre fund)". Toată lumea: „Afară! ho! huideo!"

Iar scriitorul notează: „Zgomot la culme, strigăte, huidueli, fluierături". Grupurile se bat: „Toate cuvintele şi mişcările acestea din urmă se fac deodată şi într-o clipă. Cortina se lasă asupra primei mişcări a scandalului".

Actul IV aduce personajul colectiv în Scena XIV, scenă care încheie comedia.

Precizările de început aduc un comic de situaţii: „alegători spălaţi, în costume de pretenţie provincială, intră venind din casă împreună cu Brînzovenescu şi Farfuridi. Prin fund, Caţavencu, Ghiţă poliţaiul, îmbrăcat ţivil, Cetăţeanul turmentat, Ionescu, Popescu, intră conducînd, manifestaţia publică. Cei ce vin prin fund sunt toţi ameţiţi..." Culmea comicului de situaţie hiperbolizat îl constituie momentul intrării în scenă a cetăţenilor „o mulţime" — spune scriitorul, cu ramuri verzi de steaguri, „asemenea foarte chefuiţi. Toată lumea cu borcane de băutură în mîini". Iar în final: „Urale tunătoare. Grupurile se mişcă. Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Caţavencu şi a lui Dandanache, care se strîng în braţe, în mijloc".

Oprindu-ne şi asupra personajului colectiv realizăm imaginea completă asupra valorii comediei lui Caragiale, valoare consemnată de către Titu Maiorescu *(Comediile D-lui Caragiale)* imediat după apariţia ei, în anul 1885.

„Lucrarea d-lui Caragiale este originală: comediile sale pun în scenă cîteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfăţişării lor în situaţiile anume alese de autor". Şi dezlegînd semnificaţiile comediei, criticul afirmă: „În acest caleidoscop de figuri, înlănţuite în vorbele şi faptele lor spre efecte de scenă cu multă

cunoştinţă a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar uşor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adînc şi serios, care este nedeslipit de viaţa omenească în toată înfăţişarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie"

G. Ibrăileanu aprecia conştiinţa artistică a scriitorului făcînd aprecierea că Eminescu, Caragiale şi ceilalţi din epoca lor au „dus" cultul formei pînă la exagerare. Dintre toţi scriitorii vremii sale „Caragiale e cel mai mare artist. (Eminescu e mai poet decît artist, oricît de mare artist e. Caragiale e mai artist decît poet, orcît de mare poet e)". Şi mai departe, subliniind faptul că, între operele scrise se pot găsi deosebiri, criticul subliniază: „Dar forma sa e veşnic aceiaşi — perfectă, impecabilă. Inteligenţa cu care a pătruns pînă-n fundul vieţii noastre sociale, îndreptată asupra propriului său sens i-a dat acea siguranţă de autocritică pe care n-a avut-o nimeni altul la noi. Acestor incomparabile însuşiri de artist... îşi datoreşte Caragiale regalitatea literară pe care a exercitat-o împreună cu Eminescu, asupra conştiinţei contemporanilor săi *(Caragiale cînd a împlinit 60 de ani)*. *(C.B.)*

ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL

Alexandru Lăpuşneanul de Costache Negruzzi

În centrul nuvelei scriitorul îl aşază pe domnul Moldovei, toate celelalte personaje, ca şi acţiunile prezentate, sînt orientate spre reliefarea caracterului acestuia.

Apreciat constant drept un erou romantic, prin calităţi de excepţie şi defecte extreme, construit pe baza antitezei romantice (Lăpuşneanul—Ruxandra), prin observaţia atentă a psihologiei personajului, Negruzzi realizează un personaj complex, bine individualizat. G. Călinescu aprecia, de altfel, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* că „Lăpuşneanul apare ca orice om viu şi întreg şi impresia

ultimă a cititorului e mai puțin a unui portret romantic, cît a unei puternice creații pe deasupra oricărui stil de școală", precum și faptul că „echilibrul între convenția romantică și realitatea individului e minunea creației lui Negruzzi".

Toți cercetătorii operei lui Negruzzi au relevat arta compoziției, dramatizarea acțiunii depășind simpla narare a faptelor din cronica lui Ureche. Potrivit afirmației lui Tudor Vianu, Negruzzi devine prin nuvela *Alexandru Lăpușneanul* „primul scriitor epic de seamă al literaturii române", iar G. Călinescu nu se sfiește să-l compare cu marii dramaturgi ai lumii: „Numele lui Negruzzi este legat de obicei de nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul*, care ar fi devenit o scriere celebră, ca și *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale."

Critica literară a pus în evidență ideea că Negruzzi a văzut în dialog o soluție artistică, distanțîndu-se astfel net de cronică, punînd în lumină, cu instrumentele teatrului, mișcarea psihologică a personajului.

Faptele voievodului ajuns din nou pe tronul Moldovei (campania de exterminare a boierilor trădători, iertarea pe care o cere, cu pocăință boierilor, „leacul" de frică oferit gingașei și miloasei doamne, aruncarea lui Moțoc în mîinile dezlănțuitei mulțimi) pun în lumină un domn absolut, un tiran al epocii medievale, ce acționează pentru întărirea autorității domnești și slăbirea puterii boierilor. Negruzzi a înțeles astfel „spiritul cronicii române și a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealități" (G. Călinescu).

Negruzzi împinge în prim plan faptele să vorbească, printr-o concizie clasică, într-un dialog viu, de o rară autenticitate.

Prin puterea de evocare a dialogului, printr-o fină observație a gesturilor, a mimicii se dezvăluie toată mișcarea psihologică a viitorului tiran încă din primul capitol. Scena dialogată a întîlnirii dintre Alexandru Lăpușneanul venit să urce pe tronul Moldovei pentru a doua oară și solia de boieri alcătuită din vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarii Spancioc și Stroici conturează conflictul puternic dintre domn și boierii trădători, evidențiind trăsătura fundamentală a Lăpușneanului: voința neclintită de a domni ca un autocrat, impunîndu-și ferm autoritatea tiranică.

Replicile exprimă atitudini vizibile, starea sufletească a eroilor în timpul vorbirii (asigurînd caracterul scenic).

Lăpuşneanul îi primeşte protocolar şi rezervat, „silindu-se a zîmbi" (expresia feţei). Atitudinea boierilor exprimă o oarecare independenţă, căci „se închinară pînă la pămînt, fără a-i săruta poala după obicei" (gest semnificativ). Replicile arată siguranţa de sine şi atitudinea provocatoare a domnului care-i face pe duşmanii săi să-şi dezvăluie ostilitatea şi intenţiile adevărate: „Am auzit, urmă Alexandru, de bîntuirile ţării şi am venit s-o mîntui; ştiu că ţara m-aşteaptă cu bucurie". Ultima parte a replicii este scînteia care declanşează răspunsul învăluit în viclenie al lui Moţoc şi răspunsul dur, ferm, autoritar, într-o izbucnire de furie şi ură abia stăpînită a Lăpuşneanului, exprimat în replici scurte, tăioase, care pun în lumină impulsivitatea, omul violent, politicianul fără scrupule, neîngăduitor în înfruntarea cu boierii. Replicile au rămas memorabile, căpătînd valoare de sentinţă: „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau,... şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi, şi voi merge şi cu voia, ori fără voia voastră".

Negruzzi însoţeşte replicile cu observaţii asupra fizionomiei personajului, care reflectă trăirile interioare ale eroului: „...răspunse Lăpuşneanul, a căruia ochi scînteiară ca un fulger". Interogaţiile şi exclamaţiile personajului, retezarea tăioasă a vorbelor interlocutorului său, succesiunea rapidă, dintr-o răsuflare, a răspunsurilor Lăpuşneanului exprimă ritmul stării sufleteşti a personajului, vorbirea lui devenind dramatică, trăită la cote înalte ale simţirii omeneşti: „Au doar nu sînt şi eu urmaşul lui Dumnezeu? Au doar nu mi-aţi jurat şi mie credinţă, cînd eram numai stolnicul Petre? Nu m-aţi ales voi? Cum au fost oblăduirea mea? Ce sînge am vărsat? Care s-au întors de la uşa mea, fără să cîştige dreptate şi mîngîiere? Şi însă, acum nu mă vreţi, nu mă iubiţi? Ha! ha! ha!". Cu o intuiţie psihologică remarcabilă, Negruzzi îşi lasă personajul să se dezlănţuie într-o furie şi o mînie gîlgîitoare, subliniind paroxismul trăirii prin amănunte fizionomice: „Rîdea, muşchii i se suceau în rîsul acesta, şi ochii lui hojma clipeau". Lăpuşneanul dovedeşte o cunoaştere sigură asupra oamenilor, dar şi o abilitate politică evidentă, cruţîndu-l pe Moţoc pentru încercarea de a-l înşela iarăşi, pentru că îi este trebuitor "ca să se mai uşu-

reze de blăstemurile norodului". Scena aceasta adaugă alte trăsături ale domnitorului: duritatea, luciditatea, ironia necruțătoare.

Partea a III-a, cea mai dramatică din întreaga nuvelă, începe printr-o liniște și o atmosferă cuvioasă de sărbătoare, la mitropolie, unde domn și boieri se adunaseră pentru ascultarea liturghiei.

Scena e prezentată cu minuțiozitate într-o gradare ascendentă de amănunte, pe baza antitezei romantice, pregătind contrastul cu scena uciderii celor 47 de boieri.

Scriitorul își avertizează cititorul: „împotriva obiceiului său, Lăpușneanul, în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească. ...Nici o armă nu avea alta decît un mic junghi cu plăselele de aur, iar printre bumbii dulămii se zărea o zea de sîrmă".

Lăpușneanul ca un mare actor, își va regiza cu mare rigurozitate, urmărind efectele, mișcările, ca pe o scenă, întrutotul viabilă: „După ce a ascultat sfînta slujbă, s-a coborît din strană, s-a închinat pe la icoane, și, apropiindu-se de racla sf. Ioan cel Nou, s-a plecat cu mare smerenie, și a sărutat moaștele sfîntului". Folosirea verbului impersonal amplifică proporțiile reale, tensionînd momentul, învăluind totul într-o atmosferă miraculoasă: „Spun că în minutul acela *el era foarte galben* la față, și că *racla* sfîntului *ar fi* tresărit". Mișcarea personajului continuă: „După aceasta, suindu-se iarăși în strană se înturnă către boieri...

Este momentul în care Lăpușneanul se domină magistral, stăpîn al artei disimulării. Personajul este un excelent actor, dovedind inteligență, tact, un echilibru interior desăvîrșit. El folosește, în scopul cîștigării încrederii totale a boierilor ce-l urau și se temeau de el, argumente hotărîtoare: nu numai gesturile, mișcările, expresia feței, dar mai ales extrase din *Biblie* anume alese. Scriitorul își lasă eroul să se miște singur, fără nici o intervenție, obiectivînd total acțiunile personajului.

Scena uciderii boierilor, a dialogului dintre Lăpușneanul și Moțoc, retrași „lîngă o fereastră", capătă viață într-un tablou plin de mișcare ce se derulează parcă aievea (verbe la imperfectul durativ). Cinismul Lăpușneanului — „El rîdea", și groaza lui Moțoc care se silea „a rîde ca să placă stăpînului",

simţinînd „părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind" sporesc dramatismul.

Luciditatea, sîngele rece, tonul sarcastic în faţa scenei sîngeroase la care asistă, comportamentul dispreţuitor şi cinic faţă de Moţoc, pierit de groază, dezvăluie un om diabolic. Lăpuşneanul are plăcerea sadică de a chinui sufletul vornicului ticălos care-l trădase şi de care acum nu mai avea nevoie. El se leapădă de el, potolind astfel mulţimea „burzuluită", fără să clipească, dintr-un calcul lucid.

Lăpuşneanul este înzestrat cu o mare mobilitate a sentimentelor, caracteristică fiinţei umane. În scena finală a bolii şi a otrăvirii sale, personajul trăieşte cu intensitate atît umilinţa cît şi revolta împotriva celor care l-au călugărit, apoi groaza în faţa morţii.

El rămîne o mare creaţie, un personaj complex, viabil aşa cum subliniază şi Al. Piru (*C. Negruzzi*, 1966): „Nu se poate închipui un portret mai viu într-un număr mai mic de gesturi şi cuvinte memorabile, într-o compoziţie mai simplă şi în decoruri mai puţine. Figura eroului e romantică. Eliminînd fatalitatea cronicarului, Negruzzi l-a făcut mai credibil, fără a-l deposeda de aerul demonic, fantastic, torţionar, dimpotrivă conferindu-i acel hieratism, acea proporţie a liniilor care e semnul creaţiilor permanent clasice". *(M.P.)*

ANA

Monastirea Argeşului — legendă

— personaj mitic —

V. Manole

ANA

Moara cu noroc de Ioan Slavici

V. Ghiţă

APOSTOL BOLOGA

Pădurea spzînuraților de Liviu Rebreanu

Critica literară a relevat tragismul acestui personaj central măcinat de două obsesii infiltrate adînc în conștiința sa. Una — vocea tatălui său pe care i se pare mereu că o aude și din care rezultă principiile morale superioare fundamentale în care a fost crescut: „Să năzuiești mereu a dobîndi stima oamenilor, și mai aleș pe a ta însuți. De aceea sufletul tău să fie totdeauna la fel cu gîndul, gîndul cu vorba și vorba cu fapta, căci numai astfel vei obține un echilibru statornic între lumea ta și lumea din afară! Ca bărbat, să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că ești român". Cealaltă — conflictul psihologic, pe care îl trăiește eroul între conștiința apartenenței sale la neamul românesc și datoria față de statul austro-ungar în condiții-limită ale războiului, care justifică prima obsesie. A doua obsesie se conturează și mai bine în momentul executării sublocotenentului ceh Svoboda, ordin pe care îl îndeplinește exemplar, deși nu intră în atribuțiile sale

Scena executării lui Svoboda, scenă-cheie, va declanșa criza de conștiință a lui Bologa care va evolua pe tot parcursul romanului.

Referindu-se la acest pasaj, care se întinde, aproximativ, pe șapte pagini, N. Manolescu (în *Arca lui Noe*) îl califică drept „bologizat", fiindcă el este impregnat de starea sufletească a tînărului locotenent Apostol Bologa: orgoliu, certitudinea datoriei și conștiinței împlinite, rușine și umilință, mulțumire de sine, imputare chinuitoare, teamă, „scîncet de bolnav", anunțînd astfel, de la început, „un personaj dilematic și indecis".

Privirea condamnatului la moarte, înaintea execuției sale, sub ștreang, nu-l va părăsi pînă la moarte, revenind obsesiv și zdruncinîndu-i echilibrul sufletesc.

Această scenă, devenită obsesie, va anticipa hotărîrea finală a lui Apostol de a nu lupta împotriva fraților săi români. Imaginea condamnării la moarte prin spînzurare va deveni simbolică; ea revine în finalul romanului,

cînd Bologa are viziunea spînzurării multiplicate a lui Svoboda și a privirii lui.

Simbolistica romanului este bogată, unele elemente-simbol devenind laitmotive: spînzurătoarea, privirea, lumina (și altele, precum timpul, vîntul, ceața). Tehnica simbolului asigură unitatea acțiunii și a evoluției în spirală a conștiinței lui Bologa.

Scriitorul folosește ca tehnică narativă introspecția, retrospecția, portretul direct al autorului, dialogul și monologul interior, coborînd cu analiza pînă în zonele cele mai adînci ale conștiinței individuale și ale subconștientului, cu sinuozitățile lor.

Vorbind de caracterul obiectiv al romanului lui Rebreanu, N. Manolescu observă că în *Pădurea spînzuraților* scriitorul aduce un alt tip de obiectivitate, înlocuind total perspectiva actorială cu ceea ce personajele însele pot vedea și înțelege observînd, asigurîndu-se astfel mai multe puncte de vedere, relativizarea imaginii despre personaj.

Numeroase pasaje realizează profunde pătrunderi în zonele conștientului și subconștientului. Scena tragică a pregătirii și execuției de la începutul cărții, la care participă cu zel, convins că-și face datoria, discuția scurtă cu căpitanul Otto Klapka pe tema vinovăției sau nevinovăției condamnatului îi provoacă lui Bologa gînduri chinuitoare și retrospectiva biografică, o reconstituire cronologică obiectivă care va fi un „eveniment de conștiință" (N. Manolescu).

Aflăm, astfel, că Apostol Bologa este fiul avocatului memorandist Iosif Bologa, condamnat la doi ani închisoare, din orășelul transilvănean Parva. Crescut într-o atmosferă excesiv de religioasă de mama sa, la șase ani are viziunea divinității în biserică. Fire sensbiilă, aflat la cursurile lceului din Năsăud, se simte „părăsit, izgonit, străin și neputincios". Își regăsește echilibrul interior văzînd în peretele odăiței o icoană cu Isus Hristos răstignit pe cruce. Moartea neașteptată a tatălui îi declanșează prima criză de conștiință: „a simțit cum i se dărîmă în suflet, cu zgomot îngrozitor, o clădire veche, cu temelii ca rădăcinile stejarului". „Am pierdut pe Dumnezeu", îi fulgeră prin minte... „Avea impresia foarte clară că se prăbușește într-o prăpastie fără fund și nu se poate opri, nu se poate agăța de nimic. Aceasta însă a ținut numai un moment, sau poate nici atîta, iar pe

urmă a rămas cu o groază crîncenă, în inimă, ca și cînd s-ar fi trezit, în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să știe încotro să apuce... Se întoarse la Năsăud buimăcit, cu sufletul zdrențuit de îndoieli și sigur că și-a pierdut rostul în lume".

Apostol Bologa trăiește o succesiune de crize morale și după fiecare criză iese „primenit". Astfel, *Pădurea spînzuraților* este romanul „unei stări de urgență interioară, al revelațiilor succesive și al momentelor excepționale" (N. Manolescu):

Personajul se autoiluzionează de fiecare dată, trăind intens stări de înflăcărare a spiritului și de deznădejde. Student la Facultatea de Filosofie din Budapesta, „descoperă" o nouă concepție de viață, care îl entuziasmează: „omul singur nu e cu nimic mai mult decît un vierme... Numai colectivitatea organizată devine o forță constructivă... Conștiința să-ți dicteze datoria, nu legile".

Dar din nou echilibrul interior se clatină, pentru că acasă, în Parva, statul era privit ca un vrăjmaș.

Fragmentul retrospectiv al vieții sale trăite pînă la experiența frontului se încheie în momentul logodnei cu Marta, „o fetiță de vreo șaptesprezece ani, drăgălașă și isteață", pentru care, din orgoliu, gelozie, exaltare tinerească, se înrolează ca voluntar pe front.

Avem în roman și un portret direct al lui Apostol Bologa: „Acum era aproape de douăzeci de ani, înăltuț, foarte zvelt, cu o frunte albă foarte frămîntată, cu părul castaniu lung, și dat pe spate, avînd ceva din înfățișarea tinerilor de la începutul secolului trecut, gata să moară pentru un dor. Pe cît inima îi clocotea de o poftă de viață năprasnică, pe atît mintea lui se zbuciumea cu întrebări tainice, suferind ori de cîte ori, în căutarea explicației, se izbea de zidurile începutului și sfîrșitului între care e mărginită cunoștința omenească. Se făcuse gînditor, chiar visător, cu apucături romantice, cu hotărîri încăpățînate".

În doi ani de front a fost rănit de două ori, decorat de trei ori, înaintat locotenent. Trăiește o nouă experiență, războiul, care ocupă acum locul de frunte în concepția lui de viață: "Numai în fața morții pricepe omul prețul vieții și numai primejdia îi oțelește sufletul", descoperind un nou

crez moral: „numai războiul e adevăratul generator de energii".

Certitudinea „datoriei" față de stat se clatină însă după episodul Curții Marțiale, care l-a judecat pe Svoboda (din care a făcut parte și a fost de acord cu pedeapsa); apoi executarea prin spînzurătoare a condamnatului, cîntatul doinei de către ordonanța sa, care nu mai înceta, „ca o mustrare". Toate certitudinile sale eșuează, sînt infirmate de viață, judecate și evaluate de el însuși, cu luciditate, după fiecare etapă, trăind între stări total opuse, între exaltare și cădere: certitudinea evadării este spulberată de jignirea suferită, iubirea pentru Marta și sentimentul național înlocuite și împăcate cu iubirea pentru Ilona, certitudinea iubirii, înlăturată de evadarea nereușită.

Intelectual avid de găsirea de certitudini, de soluții pentru întrebările care-l frămîntă, trăiește dureros de acut în sine însuși. „Mă plimb veșnic între două prăpăstii, Constantine! Veșnic, veșnic!... Prăpastie afară, prăpastie în sufletul meu... Și la fiece poticnire mă uit în fundul prăpăstiilor... la fiece poticnire!... Și așa a fost totdeauna, de cîte ori nu mi-am dat seama că omul nu poate merge singur pe drumul vieții, fără o călăuză sigură, și totuși mereu am încercat!... Dar drumul vieții e plin de răscruci, și la fiecare răscruce am fost silit să mă opresc, să chibzuiesc, și niciodată n-am nimerit calea cea dreaptă, și m-am întors înapoi, și nici înapoi n-am cunoscut drumul pe care am mers..."

De fapt, tînărul Bologa, intelectualul cu studii de filosofie, este un om care gîndește, care vrea să opteze liber, prin decizii proprii, lucide, ale conștiinței sale, asupra a trei întrebări fundamentale care apar succesiv în existența sa: datoria față de stat, credința — iubirea în Dumnezeu, ideea națională. De aceea el este un suflet chinuit, torturat de propria-i conștiință, care se vrea lucidă și responsabilă. De altfel, George Călinescu considera *Pădura spînzuraților* „un roman psihologic, monografia incertitudinii chinuitoare". Pentru N. Manolescu romanul este un „roman al conștiinței..., al revelațiilor succesive și al momentelor excepționale, roman al conștiinței morale".

Faptele cuprinse în roman sînt puține, dar pun în lumină mișcarea sufletească a personajului: condamnarea ofițerului ceh Svoboda, discuțiile de la popota ofițerilor despre con-

știință, datorie, despre trădători, dezertări, despre om, stat, discuțiile cu camarazii lui — Gross, Klapka — îi provoacă lui Bologa adînci momente de introspecție.

Stînd alături, clipă de clipă, cu Petre, ordonanța sa, care îi vorbește despre suferință și despre Dumnezeu, are revelația frăției creștine și a frăției de neam. Trăiește acum o nouă „primenire" sufletească, zicîndu-și în liniștea nopților: „viața ființează numai prin inimă" și că „fără de inimă, creierul rămîne o biată grămadă de celule moarte". Sufletul lui trăiește iarăși la cotele superioare ale simțirii. „În sfîrșit mi-am găsit calea... Au trecut șovăirile și îndoielile".

Dar liniștea sufletului său e tulburată de vestea adusă de Klapka că vor trece pe frontul românesc, în Transilvania. De fapt, două evenimente sînt hotăritoare pentru destinul personajului: trecerea pe frontul românesc a diviziei sale și numirea pentru a doua oară ca judecător la Curtea Marțială, cînd trebuia să participe la condamnarea unor civili români.

Doborîrea reflectorului rusesc nu-l salvează de trimiterea pe frontul românesc. Lumina orbitoare a aparatului inamic e asociată cu lumina strălucitoare din ochii lui Svoboda, eliberîndu-l de întunericul vinovăției.

Încercarea de dezertare îl duce la un destin similar cu al lui Svoboda: condamnarea prin spînzurătoare.

Conflictul său interior se rezolvă prin sentimentul iubirii universale. În numele iubirii de oameni, Apostol își va găsi fericirea în ispășirea prin suferință. El se simte înălțat, de aceea refuză sprijinul lui Klapka, camaradul său: „Nu mai vreau nimic. Iubirea îmi ajunge, căci iubirea îmbrățișează deopotrivă pe oameni și pe Dumnezeu, viața și moartea. Iubirea cea mare e aici, în odăița aceasta... O respir în fiecare clipă... E în mine și în afară de mine, în tot cuprinsul infinitului... Cine n-o simte nu trăiește aievea, cine o simte trăiește în eternitate... Cu iubirea în suflet poți trece pragul morții, căci ea stăpînește și dincolo, pretutindeni, în toate lumile existente și inexistente...".

După cum remarca G. Călinescu, „Limbajul lui Bologa e de un misticism profetic, cu o puternică sentențiozitate ibseniană, ceea ce dă cazului său o și mai cețoasă obscuritate cazuistică."

Bologa este un personaj complex, cu o bogată viață interioară, contorsionată de întrebări, îndoieli, elanuri, căderi. Dialogul și monologul personajului arată o conștiință trează, un intelectual avînd explicații logice despre bine și adevăr, mereu în căutare de certitudini, dar și o capacitate de autoiluzionare și de trăire aproape „hipnotică", de „somnambul" a perioadei finale.

Complexitatea personajului e magistral surprinsă în momentul-limită al spaimei de moarte, atît de omenească: — „Voi muri negreșit peste... Peste cîte ore? Atunci îl îmbrățișă groaza, din ce în ce mai strîns și mai sălbatec, înghețîndu-i sîngele." Și în vreme ce groaza îl tortura, mintea lui căută să o alunge cu «inexorabilitatea morții», cu «dezgustul» de viața aceasta pe care el însuși, conștiința lui împăcată, a azvîrlit-o, cu credința în viața de dincolo, unde sufletul neîntinat se va uni cu Dumnezeu... Dar toate închipuirile minții se prăbușeau pe rînd, ca niște castele de cărți de joc, numai groaza rămînea sfidătoare, stăpînitoare, șoptindu-i în suflet un singur cuvînt, în fața căruia se sfarmă tot: moartea... Îi venea să plîngă mereu și nu putea. Se uită la ceas: patru după-amiazi..."

Timpul apare obsedant, ca simbol tragic al morții. În căutarea continuă a unui echilibru sufletesc, a unui acord între lumea lui interioară, a opțiunilor proprii cu lumea exterioară, Apostol Bologa este un inadaptat superior. El caută, stăruitor, echilibrul său individual, în lumea lui „cea mică", unde își descoperă „sinele". Prea conștient ca să mai poată crede în iluzia datoriei, ca un „bun" cetățean al Imperiului Austro-Ungar, prea șovăielnic pentru a acționa decis ca patriot român, Bologa devine martir. (V. Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*.)

Scena executării sale într-un cadru mioritic este tragică, dar de o liniște cosmică: „Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorîtă parcă din rărunchii pămîntului

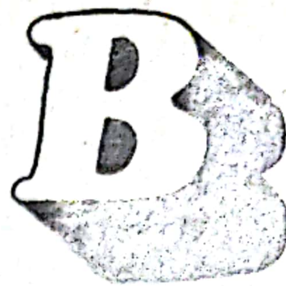
Ridică ochii spre cerul ţintuit cu puţine stele întîrziate. Crestele munţilor se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaş cu dinţii tociţi. Drept în faţă lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol îşi potrivi singur ştreangul, cu ochii însetaţi de lumina răsăritului. Pămîntul i se smulse de sub picioare. Îşi simţi trupul atîrnînd ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului..." (*M.P.*)

ARMATA ROMÂNĂ

— personaj colectiv —

O oră din august de Marin Preda

V. Soldaţii (armata)



Baciu Vasile, v. Vasile Baciu

BAIAZID

Scrisoarea III de Mihai Eminescu

V. Mircea (cel Bătrîn)

Bălcescu, v. Nicu Bălcescu

BĂTRÎNA

Moara cu noroc de Ioan Slavici

V. Ghiță

BOGUMIL

Meșterul Manole de Lucian Blaga

V. Manole

Bologa, v. Apostol Bologa

BRÎNZOVENESCU

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale

V. şi Farfuridi

Din echipa politică a lui Trahanache, făcind un cuplu comic cu Farfuridi, Brînzovenescu se caracterizează mai întîi prin „numele cu rezonanțe culinare", după cum precizează G. Ibrăileanu.

Împreună cu Farfuridi şi Trahanache, se consideră stîlpii puterii. El este cel care avertizează o posibilă trădare (comicul de intenție). Avocat ca şi Farfuridi, nu crede chiar în trădarea de care vorbeşte amicul său: „Poate să nu fie tocmai aşa, poate că e o manoperă grosolană, ca să intimideze pe cîțiva nehotărîți. . ."

Abil, şiret, după ce-l sondează pe Tipătescu (scena VI, actul I) în legătură cu scandalul provocat de Cațavencu, Brînzovenescu a vorbit încet cu Farfuridi — (caracterizarea directă a autorului) şi spune: „Aide la Trahanache. . . Aici am aflat tot. . . Aide. . ."

Suficient de subtil în discuțiile cu Trahanache despre alegeri: „Ei, stimabile, prea te faci chinez, dă-mi voie. . ." sau, în scena a II-a, a actului II, la întrebarea lui Farfuridi privind „venerabilul" Trahanache, Brînzovenescu răspunde: „E tare. . . tare de tot. Solid bărbat! Nu-i dăm de rostul secretului. Trebuie să mai aşteptăm".

La propunerea lui Farfuridi să „bată" o „depeşe" la Bucureşti, privind trădarea, acceptă s-o semneze, numai dacă o vor da anonimă. „Da dacă ne cunoaşte slova la telegraf?", se întreabă Brînzovenescu într-un absurd, fără comentarii, depăşind firescul (comic de situații). Frica de a nu păți ceva, şi pe care o mărturiseşte este specifică comicului de intenții. Mai apare în actul al III-lea, mai întîi în caracterizarea directă a autorului într-un context mai larg de pregătire şi desfăşurare a adunării. Astfel Trahanache se află la masa prezidențială din jețul său la spatele tribunei, iar împrejurul mesei, Brînzovenescu şi alți cetățeni, fără însă a rosti în Scena I vreo replică. Rolul lui este din ce în ce mai şters, acela

de a-l asculta și a-l calma pe prietenul său de echipă politică, Tache Farfuridi. Trăgîndu-l mereu de mînecă încearcă să-l rețină: „Tache! Tache!“, în discuțiile pe care acesta le poartă aprins cu Nae Cațavencu.

Personaj mai mult de echipă, apare și în ultima scenă, a XIV-a, actul IV, potrivit precizărilor de regie: „Din casă, în urma lui Farfuridi, Brînzovenescu și a celorlalți alegători, vin feciori cu sticle de șampanie“.

Ca toate personajele lui Caragiale, Brînzovenescu, este creat ca om căruia i se dă drumul în lume „la noi“, cum spune Ibrăileanu: „Numai el pe pămîntul românesc, pe lîngă sutele de milioane de oameni creați de Dumnezeu de-a lungul vremii, a mai creat cîțiva. Și aceasta este arta cea mare... Creația prin «suflare de viață» cum scrie la Biblie“.

Caragiale este și în cazul lui Brînzovenescu un mare creator de tipuri, devenite populare, ca și expresiile lor, devenite curente. *(C.B.)*



Cațavencu, v. Nae Cațavencu

CĂLIN

— personaj fantastic —

Călin (File din poveste) de Mihai Eminescu

Mihai Eminescu, cel mai mare poet romantic, geniul nostru național, a fost pasionat de păstrarea și prelucrarea folclorului. El ne-a lăsat, în uriașul depozit al celor 15 000 de pagini manuscrise, păstrate la Academia Română, un bogat material folcloric, cules de el sau copiat din culegerile altora :doine, strigături, cîntece de dragoste și dor, bocete, blesteme, jocuri de copii, balade, orații, colinde, proverbe, cîntece de lume, basme în proză.

Începuturile pasiunii pentru creația populară trebuie căutată în îndepărtata copilărie a lui Eminescu, cînd mama îi vrăjea cu poveștile ei, iar la Ipotești putea citi cărți populare și de istorie, fapt pe care-l mărturisește poetul însuși în poezia *Trecut-au anii*: „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri Și niciodată n-or să vie iară, / Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară, / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri."

La 19 ani tînărul Eminescu făcea parte din Societatea „Orientul" — care își propunea să culeagă folclor (din Moldova) și tot prin 1869 este membru al societății „Românismul", care profesa un crez democratic. Peregrinările prin

țară — ca sufleur, copist, actor — îl fac să cunoască poporul român „în cruciș și în curmeziș", cu o mulțime de proiecte literare, dar și cu icoanele oamenilor și locurilor pe unde a umblat.

La Viena și Berlin, unde își desăvîrșește studiile, Eminescu îi citește pe J.J. Rousseau, V. Hugo, Al. de Vigny, Lamartine, dar își copiază, în limba germană, și idei asupra folclorului, din lucrări ale lui Stendhal și Lazarus. Interesul tînărului scriitor pentru romantismul fantastic european se manifestase deja în anul debutului său literar, fiindcă publicase în „Familia" (1866) o traducere din scriitorul suedez Onkel Adam (nuvela *Lanțul de aur*) și o proză din opera lui Ed. Poe (*Morella*). Totodată poetul cunoștea osîrdia înaintașilor pașoptiști pentru folclor: N. Bălcescu, Al. Russo, C. Negruzzi și mai ales V. Alecsandri.

Avînd o concepție înaintată față de materialul folclorului, Eminescu îl tratează ca poet, nu ca om de știință; el soarbe cu mare delectare prospețimea și limpezimea acestui izvor de apă vie, conștient fiind că acest flux, pornit din sufletul unui popor, reprezentîndu-i viața, simțămintele, istoria consemnată în cronici, poate deveni substanță poetică în creația originală: „O adevărată literatură trainică — scrie el — care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui".

În prelucrarea folclorului, el merge pînă la modificări esențiale, ajungînd la acel „folclor savant", despre care vorbea G. Călinescu (referindu-se la poezia *Mai am un singur dor* pe care-o compara cu *Miorița*).

Incluzînd creația folclorică în literatură în general, convins fiind că aceasta contribuie la conturarea specificului național, marele scriitor găsește calea spre universalitatea operei de artă.

Poezii precum *Revedere*, *Ce te legeni*, *La mijloc de codru*, ca și „cartea" feciorului de domn din *Scrisoarea III*, sînt prelucrări folclorice cu adaosuri în planul expresiei; dar, conform structurii sale romantice, Eminescu este atras, în mod deosebit, de folclorul fabulos: de mit, tradiție, superstiție, legendă ori basm, adică de acele specii care dezbat ideile binelui și răului în lume, nașterea universului și a omului: *Făt-Frumos-din-Lacrimă*, *Călin Nebunul*, *Frumoasa lumii*,

Fata din grădina de aur, Miron și frumoasa fără corp. Prin ele ajunge apoi la istoria mai îndepărtată a poporului român, reușind să creeze o mitologie românească. Basmele sînt puse în versuri înaripate și ridicate la valoare de simbol: de exemplu *Fata din grădina de aur* capătă înțelesul simbolic al nefericirii geniului pe pămînt. Folclorul este aici infuzat în plasma poeziei eminesciene, pînă la identificarea cu lirismul poetului, abia recunoscîndu-i-se urma.

Putem numi intermediară această treaptă de creație, pentru că poetul joacă doar rolul de șlefuitor al pietrei colțuroase; producțiile din acest stadiu rămîn apa vie pentru alte creații, de o mai înaltă structură, cum ar fi *Călin (File din poveste)* sau *Luceafărul*, în care însăși substanța s-a transformat.

În elaborarea poemului *Călin (File din poveste)*, Eminescu pleacă de la tema folclorică a zburătorului, temă întîlnită și la V. Alecsandri *(Sburătorul)* și la I.H. Rădulescu *(Zburătorul)*. Motivul acesta este semnalat încă de D. Cantemir în *Descrierea Moldovei*, ceea ce probează că în concepția poporului român *Zburătorul* era un tînăr frumos, un fel de duh, care sădește sentimentul iubirii în sufletul tinerelor fete. Eminescu a modificat sensul tradițional al legendei și a făcut din acel strigoi (duh) un voinic frumos, care, odată îndrăgostit de fata de împărat, e capabil de sentimente puternice.

Călin (File din poveste) a apărut la 1 noiembrie 1876, adică în epoca deplinei maturități artistice a poetului, și este un poem de dragoste pătruns de spirit popular, avînd izvorul în basmul versificat *Călin Nebunul*, notat de Eminescu foarte de timpuriu (1871); titlul este dat de Ilarie Chendi în 1920, cînd se tipărește întîia oară. Cînd a fost versificat, „i s-a păstrat tot izul poporan" (G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. I).

Unul din cei trei feciori ai unui voinic din „satul" împăratului, Călin, pornește și el după ceilalți, plecați să-și încerce norocul. Aceștia îl îngăduie pe lîngă dînșii, pentru că-l socotesc prost; „nu era cu ei de-o seamă" și bun să le păzească focul. Plecați în căutarea fetelor împărătești, au de luptat cu cîte un zmeu, dar Călin Nebunul face isprăvile cele mai mari. El pleacă după cărbune și vede dintr-un

copac „zare de foc"; ţinînd în loc pe Miazănoapte şi pe Zori-de-zi, fură focul de la vatra a doisprezecea zmei. Zmeii îl ţesală bine şi-l obligă să meargă după fata lui Roş împărat. Acolo taie capetele zmeilor şi-i dă fetei un inel, după care se întoarce la fraţii săi şi-i sfătuieşte să-l lase să plece singur în căutarea fetelor de împărat. Călin găseşte pe fata cea mică doinind a jale, se luptă cu zmeul răpitor şi-l răpune; în pădurea de argint, doineşte fata mijlocie, iar zmeul e omorît imediat; şi pe fata cea mare, din pădurea de aur, o salvează numai după o luptă cruntă cu cel de-al treilea zmeu.

Întorcîndu-se la fraţii săi, cu cîteştrele fetele, după ce îşi alesese pentru sine pe cea mijlocie, o blondă suavă, adoarme. Atunci fraţii îi taie picioarele şi fug. Călin dă de un tînăr împărat care-şi pierduse mîinile, tot în lupta cu zmeii, şi amîndoi găsesc, după mai multe peripeţii, apa vie cu care îşi întregesc trupurile. Merg apoi la curtea împăratului Roş, unde tocmai era nuntă mare. Călin dovedeşte, cu limbile tăiate ale zmeilor, că el este omorîtorul acestora şi nu ţiganul bucătar. Fratele de cruce de mult o voia pe fata împăratului Roş, dorinţa împlinindu-i-se. Întors acasă, la părinţi, Călin întîlni un copil de vreo şase ani — „băiatul lui" — mînînd o cireadă. Mamă-sa şedea într-un bordei, pusă de fraţii lui să păzească găinile. Călin îi pedepseşte pe cei doi fraţi cîinoşi, aruncînd în sus „o bombă" care, cu voia lui Dumnezeu, cade asupra lor, omorîndu-i.

M. Eminescu versifică acest basm în mai multe variante şi din amalgamul de fapte scoate acele minunate tablouri: întîlnirea cu fata împăratului Roş, vitejeştile lupte cu zmeii, regăsirea din final. Basmul *Călin Nebunul* rămîne în urmă faţă de construcţia poetică din *File din poveste*, unde ţesătura arhitectonică, pictura cuvîntului, varietatea stilului, înfăţişarea caracterelor sînt saturate cu ploaia de aur a fanteziei eminesciene. Vechea plăsmuire a rămas doar un rezervor poetic pentru cea nouă: *Călin (File din poveste)* — cum ne indică şi titlul,

Subiectul poemului este cu totul schimbat, Eminescu topind elementele din poveste şi dîndu-le o altă compoziţie şi semnificaţie; idila de dragoste este contopirea a două elemente de basm: aventura în vis a fetei cu Roş împărat şi dragostea împlinită a lui Călin cu fata mijlocie a împăratului. Aceste două momente se topesc în dragostea fetei din cas-

telul singuratic cu Zburătorul care nu-i un duh, ci, pînă la urmă, un soţ adevărat. Elementele de basm şi poemul versificat dispar şi poetul încheagă o nouă poveste de dragoste stilizată la treptele ei principale.

Noul subiect al poemului, compoziţie originală, noile elemente adăugate de poet (motivul zburătorului, căinţa tatălui, nunta gîzelor), abandonarea metrului popular, abordarea rimelor savante — ne pun în faţa unei creaţii culte aflată pe o treaptă superioară a creaţiilor inspirate din folclor. Fantezia creatoare a poetului se desfată copios în descrierile de natură, animată de prezenţa omului, în înfăţişarea suavă a scenelor de iubire: ambianţa de puritate şi senzualitate, dăruire şi concret. În acest fel, *Călin (File din poveste)* devine o capodoperă a literaturii române, iar poetul un inovator în prelucrarea folclorului.

M. Eminescu păstrează numele propriu al personajului principal, Călin, investindu-l însă cu funcţia de simbol al purităţii morale şi al statorniciei în dragoste. El îşi uită de misiunea de „zburător" şi se întoarce la fiinţa iubită, făcîndu-şi-o mireasă.

Sintagma „file din poveste" ne sugerează ideea că povestea de dragoste, stilizată în treptele ei principale, graţie imaginaţiei creatoare a genialului nostru poet, conţine într-însa concepţia despre iubire a întregului nostru popor.

În compoziţia poemului deosebim opt părţi, numerotate de autor cu cifre latine. Ele alcătuiesc trei tablouri artistice; în primul tablou (I, II, III, IV) Eminescu face descrierea castelului singuratic dintr-un vîrf de munte, spre care un voinic suie cu greu. El intră în camera fetei de împărat, care doarme zîmbind pe un pat presărat cu trandafiri. Îndrăgostindu-se de această „prea frumoasă fată", tînărul o sărută; „inelul scump i-l scoate de pe degetul cel mic", şi apoi pleacă iar în lume (I). Îndrăgostită şi ea, fata începe să-l cheme mereu: „zburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură" (II); „Năzdrăvanul cel voinic" vine din nou la fata care, ştiind că e frumoasă, zice fericită: „Şi mi-s dragă mie însămi, pentru că-i sunt dragă lui" (III). Şi zburătorul „vine-n toată noaptea" la al ei pat, îşi spun vorbe de iubire, „tremurînd ei se sărută" (IV). Deci, primul tablou conţine *expoziţia*.

Intriga se va contura în al doilea tablou poetic. Fata plînge pentru că iubitul a părăsit-o: „s-au făcut ca ceara albă fața roșă ca un măr" (V). Craiul își alungă odrasla, care se ascunde „tainic" într-o colibă „impistrită", unde va naște „un pui de prinț" (VI).

Al treilea tablou artistic: Plecat de șapte ani și uitînd de „soarta mîndrei, iubitoarei fete", „zburătorul cu negre plete" o caută acum pretutindeni „cu ochi de vultur". Într-o vale vede „un copil umblînd desculț și încercînd ca să adune într-un cîrd bobocii mulți". Întrebîndu-l de nume, băiatul îi spune că „pe el Călin îl cheamă", iar de la maică-sa știe că zburătoru-i este tată. Fericit că a regăsit-o, „voinicul străin" intră în bordeiul sărăcăcios în care, „pe scînduri goale doarme tînăra nevastă", „blînd pe nume el o cheamă"; speriată, fata crede că visează: „Ar zîmbi și nu se-ncrede, ar răcni și nu cutează", după care, văzînd că-i realitate, „rîde doar cu ochii-n lacrimi, speriată de-o minune". El „drept în creștet o sărută pe-al ei păr de aur moale / Și pe rînd și-astupă gura, cînd cu gura se adapă" — *punctul culminant* — (VII).

Ultimul moment al poemului, (partea a VIII-a), ținînd tot de al treilea mare tablou artistic, reprezintă *deznodămîntul* fericit: într-un peisaj paradisiac au loc două nunți: cea a lui Călin cu fata de împărat și cea a gîzelor.

Folosind ca mod de expunere descrierea și apelînd la elementele din recuzita romantismului: codrul, izvoarele, luna, florile albastre, Eminescu creează o feerie memorabilă și singulară în literatura noastră descriptivă. El folosește personificarea, ca principală figură de stil, prin care conferă materiei neînsuflețite, și în special elementelor naturii, atributele ființelor vii. Astfel, peisajul e plin de lumină și culori: pădurea de argint o vezi „albind", „iarba pare de omăt", licărul izvoarelor se vede clar „peste pietre suspinînd", ca și albastrul florilor ce tremur „în văzduhul tămîiet"; „mii de fluturi mici, albaștri" „curg în rîuri sclipitoare", umplînd „aerul văratic de mireasmă și răcoare". Prin aer se împrăștie suspinul copacilor, care parcă „poartă suflete sub coajă", izvoarele „coboară-n ropot dulce", iar albinele, fluturii și musculițele răspîndesc pretutindeni murmurul agitației lor vesele: „De treci codrii de aramă, de departe vezi albind/Ș-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint. / Acolo, lîngă isvoară,

iarba pare de omăt, / Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet"; (...) „mii de fluturi mici, albaştri, mii de roiuri de albine / Curg în rîuri sclipitoare peste flori de miere pline, / Împlu aerul văratic de mireasmă şi răcoare / A popoarelor de muşte sărbători murmuitoare".

Două observaţii se impun cu privire la pasajul citat:

a) verbele au valoare de semnal pentru cititor: „treci", „vezi", „auzi", „pare". Dacă primul verb („treci"), marchează trecerea din lumea reală în cea ideală, verbul „pare" conţine sugestia puterii de transfigurare a poetului, capabil să transporte pe cititor într-o lume poetică;

b) prezenţa motivului comunicării om-natură. Observăm că pădurea este prezentă, ca şi în poezia populară, dar, în peisajul romantic eminescian, ea este, pe rînd, „de aramă" (de stejari), „de argint" (de mesteceni — graţie utilizării unor sugestive metafore), iar în mijlocul ei, lîngă lac, este aşezată masa oaspeţilor invitaţi la ceremonia nunţii. Este vorba de asimilarea elementului folcloric, în sensul că natura nu este aici doar element folosit în descriere, care să sugereze ori să întregească atmosfera, ci un mijloc de punere în valoare a sentimentelor umane, ea participînd ocrotitoare la toate întîmplările omului. Ideea participării naturii la viaţa omului este sugerată de poet prin nuanţate epitete, metafore ori personificări, alcătuitoare de splendide imagini vizuale (preponderente), auditive sau motorii. Se creează astfel adevărate sinestezii, ca de exemplu în versurile: „Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet"; izvoarele trec „cu harnici unde şi suspină-n flori molatic / Cînd coboară-n ropot dulce din tăpşanul prăvălatic"; lacul, „care-n tremur somnoros şi lin se bate"; în aceste versuri poetul se foloseşte de funcţia personificatoare a verbului sau a epitetului (noutatea ar consta în aceea că se face concomitent apel la simţul vizual, la cel auditiv, dar şi la cel olfactiv). Iar exemplele s-ar putea înmulţi cu: roiurile de albine ce „curg în rîuri sclipitoare peste flori de miere pline"; sau „A popoarelor de muşte sărbători murmuitoare, Împlu aerul văratic de mireasmă şi răcoare."

Prin aceste fericite îmbinări de cuvinte se sugerează că natura este bogată şi impresionează prin unicitate, prin frumuseţe şi prospeţime. E o natură paradisiacă; chiar de aceea am citat sintagma „sărbători murmuitoare". Şi dacă cele mai multe epitete impresionează prin frumuseţe („mîn-

dra glăsuire", „văzduhul tămîiet", „rîuri sclipitoare"), metaforele uimesc: izvoarele, cînd coboară în „ropot dulce": „Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace, / În cuibar rotind de ape, peste care luna zace."

Poetul „vede" deci cum apa curge în rotocoale, ca niște „bulgări fluizi", curgători; iar „cuibar de ape" e deosebit de plastic și foarte frumos. Avînd substantivul la plural („ape"), imaginea capătă și tremurul de furnicar al undelor. „Peste care luna zace" e o imagine de completare, din cele mai familiare poetului, care dă tabloului un punct de răcoare în mișcarea cuibului de ape, iar inversiunea folosită, cu verbul la sfîrșit („zace"), dă versului o putere absentă din construcția directă.

Așadar, Eminescu posedă meșteșugul de a da cuvintelor relief, culoare, duritate sau însuflețire „Versul întreg pare scris pe metal gros. Are ascuțișurile și linia scobită impusă de materialul în care e săpat" — scria Tudor Arghezi, confruntîndu-și propria experiență și metoda „meșteșugului" său cu modelul marelui înaintaș, pe care îl admira.

În această atmosferă de basm se desfășoară cele două nunți: a fetei de împărat cu Călin și a mirelui-fluture cu mireasa-viorică.

Masa mare e întinsă „Lîngă lacul care-n tremur somnoroc și lin se bate". Acolo: „Vezi o masă mare-ntinsă cu făclii prealuminate". Acesta este pasajul în care se amestecă, în modul cel mai armonios, elementele populare cu cele proprii poeziei culte. Versurile au o intonație maiestuoasă, de colindă:

a) La prima nuntă sînt invitați „împărați și-mpărătese din patru părți a lumii", cît și Feți-Frumoși „cu păr de aur", „zmei cu solzii de oțele". Nu lipsește nici „șăgalnicul Pepele" care să-i amuze pe meseni. Eminescu realizează un tablou de o mișcare și o frumusețe lirică neegalate, toate obiceiurile și datinile legate de desfășurarea unei nunți țărănești sînt comentate și actualizate. Nunta împărătească, dar și cea a gîzelor, sînt fantastice: nuni sînt „mîndrul soare" și „mîndra lună" (ca și în *Miorița* sau în *Nunta Zamfirei*, de G. Coșbuc), însă ele se desfășoară pe un fundal realist (așa cum au loc ele prin satele noastre și astăzi); fapt întărit de graiul personajelor și de lexicul bogat în elemente selectate din

vorbirea poporului, la care se adaugă intervenţia poetului cu efectul pictural al umorului său delicat.

b) După ce este conturată această imagine de ansamblu, poetul, un mare portretist, ne prezintă, în mod cu totul original, pe eroi. Mai întîi el conturează chipul craiului, al socrului mare, prin izbutite imagini vizuale. Acesta stă „rezemat în jilţ cu spată", are pe capu-i „mitră", adică o coroană regească, şi-i cu „barba pieptănată", ceea ce imprimă un aspect de solemnitate întregului tablou: „Ţapăn, drept, cu schiptru-n mînă, şede-n perine de puf / Şi cu crengi îl apăr pagii de muscuţe şi zăduf".

c) Atenţia ni se îndreaptă apoi asupra celor doi miri. Scriitorul reuşeşte să apropie şi spaţiul şi timpul, în zugrăvirea imaginii lui Călin, prin folosirea, în acelaşi vers, a adverbului „acum" şi a interjecţiei „iată": „Acum iată că din codru şi Călin mirele iese, / Care ţine-n a lui mînă, mîna gingaşei mirese."

d) Portretele celor doi miri sînt zugrăvite realist; fata de împărat e îmbrăcată, ca în toate basmele, în alb (simbol al purităţii, al nevinovăţiei), iar portretul ei (realizat în şase versuri), în totalitatea lui, este ilustrarea feminităţii înseşi: „Îi foşnea usca pe frunze poala lung-a albei rochii, / Faţa-i roşie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii; / La pămînt mai că ajunge al ei păr de aur moale, / Care-i cade peste braţe, peste umerele goale. / Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă, / Flori albastre are-n păru-i şi o stea în frunte poartă".

Sînt în acest pasaj „cîteva versuri de o integrală perfecţiune a sonorităţii, tehnică şi de expresie" (T. Arghezi). Astfel, imaginea fericirii tinerei mirese — „model de artă expresivă, superlativă" — apare în versul: „Faţa roşie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii", în care funcţia sensibilizatoare, a comparaţiei este ardentă. Poetul caută termenul concret, care să fie echivalentul plastic şi particular al obiectului comparat. El se foloseşte cu măiestrie şi de valorile expresive ale sunetelor limbii române. Impresia de alunecare, de curgere, de plutire fericită, e sugerată de consoanele („lichide") „l", „r" — în prezentarea apariţiei de basm a gingaşei mirese. Autorul surprinde şi psihologia fetei, căreia norocul îi „surîde", dar şi fericirea tinerei perechi: Călin „ţine-n a lui mînă, mîna gingaşei mirese". Florile şi steaua

din frunte simbolizează frumusețea, puritatea, destinul luminos, amănunt împrumutat din poezia populară, și pe care Eminescu îl transfigurează artistic, prin metafore și epitete de tipul: „păr de aur moale", „umerele goale", „vine mlădioasă", dar și prin intermediul inversiunii, care are o fericită întrebuințare în conturarea acestui portret: „La pămînt mai că ajunge al ei păr de aur moale" sau: „Îi foșnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii". Aici fiecare cuvînt are rezonanță și forță de emotivitate, în funcție de locul ocupat în vers și de sonoritatea expresiei din care face parte.

Și dacă în cromatică am observat preponderența elementului transparent, strălucitor, iar în imaginile auditive, create de verbe, predominarea sonorității stinse („mîndra izglăsuire a pădurii de argint" sau „lin vioarele răsună", izvoarele „suspină-n flori molatic"), prin prozodie (ritm, rimă, măsură) Eminescu a izbutit ceva mai greu, a redat „paroxismul transportului erotic al zburătorului, reușind să păstreze și să impună aceeași atitudine pur estetică" (G. Ibrăileanu). Să cităm versurile finale, care descriu nunta împărătească, pentru concretizarea celor afirmate mai sus: „Și s-așază toți la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul, / Lin vioarele răsună, iară cobza ține hangul".

Ritmul trohaic, folosit în *Călin (File din poveste)*, este metrul „stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic idealiste, mai juvenile" (G. Ibrăileanu). Versurile în care viața se afirmă vor avea deci acest ritm alert, mai simplu, mai repede. Poemul epic al lui Eminescu, „poem de fericire", sugerează această stare sufletească de optimism și de voie bună, de încîntare. Versul e lung, de 15 silabe, iar rima, „prin ea însăși un element estetic al poeziei", este complexă (rimează părți diferite de vorbire). În versurile citate mai sus, cuvîntul esențial „rangul", din rimă, este evocator prin sonoritatea lui și e completat de cuvîntul următor „hangul" (locuțiunea „a ține hangul" — a acompania), foarte expresiv pentru ideea pe care o denumește. Dar rimele complexe din *Călin* mai sînt și o fericită îmbinare de rime masculine și feminine: („coa-jă + vra-jă") („albind" + „li-că-rind") și (din răs-toa-ce + za-ce"). Ele contribuie la impresia totală, difuză a poeziei, realizînd o particulară muzicalitate.

Sau, referindu-ne încă o dată la prima parte a poemului, putem constata că se vor găsi în rimă părți de vorbire diferite: un substantiv („răstoace") rimează cu un verb („zace"); substantivul („de albine") rimează cu un adjectiv („pline"), un substantiv comun („de oțele") rimează cu un substantiv propriu („Pepele").

În ultima parte a poeziei, nunții împărătești i se alătură nunta din lumea măruntă a gîzelor, astfel că elementul fantastic crește, contopindu-se cu cel real, într-un tablou fermecător, feeric, pentru a lumina bucuria iubirii celor doi tineri: „Dar ce zgomot se aude? Bîzîit ca de albine? / Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine / Pînă văd păienjenișul între tufe ca un pod / Peste care trece-n zgomot o mulțime de norod".

Văzută în spirit popular, alegoric, nunta micuțelor viețăți se va deosebi de prima prin diferența de registru a descrierii. Dacă în primul tablou perspectiva era largă (deși părea restrînsă la început) — fiindcă, prin utilizarea simbolurilor, se făcea deschiderea spre cosmos (soarele și luna — sînt simboluri cosmice ale vieții), iar personajele erau individualizate, la nunta gîzelor predomină generalizarea. Cuvintele sînt specific țărănești, în timp ce în tabloul precedent predominau vocabulele solemne. Șirul de epitete, personificări, comparații sau enumerări este magistral folosit de poet pentru a zugrăvi acest neobișnuit alai după niște particularități specifice. Gîzele, simbolizînd tipuri și ocupații umane reușesc să sugereze o întreagă lume: furnicile apar „ducînd în gură de făină marii saci", din care se vor face plăcințelele și colacii; albinele „aduc miere, aduc colb mărunt de aur", din care va face cercei cariul „care-i meșter faur". Înaintea alaiului merge „un greierel" care-i „vornic"; lui îi sar înainte puricii „cu potcoave de oțele"; preotul este un „bondar" „rotund în pîntec" care „somnoros pe nas" „glăsuiește-ncet un cîntec".

Remarcăm metaforele utilizate acum de poet — de o bogăție și de o plasticitate nemaiîntîlnite pînă la el în poezia românească — ele se îmbină fericit cu epitetul, comparația, dar și cu diminutivul, de exemplu în versul: „Și albinele — aduc miere, aduc colb mărunt de aur" (metaforă), în care repetiția verbului are rostul ei: sugerează hărnicia, repetabilitatea acțiunii; bondarul „Somnoros, pe nas ca popii glă-

suieşte-ncet un cîntec" —, în care observăm, pe lîngă prezenţa epitetului şi a comparaţiei, inversiunea, adică deplasarea cuvintelor de la locul lor obişnuit pentru a obţine efecte muzicale. „Vornicel e-un greierel", în care diminutivul obţinut din moldovenismul „greier" se potriveşte cu acordurile acestui final bucolic: şoaptele naturii se pierd în liniştea serii; această formă dialectală, la Eminescu, comportă o fină nuanţă de simbolism fonetic; sugerează însuşi ţîrîitul graţioasei insecte. Iar autorul, desăvîrşit miniaturist, îşi trădează gingăşia sufletească, dragostea faţă de natură.

La nuntă participă şi „Fluturi mulţi, de multe neamuri" (repetiţie), toţi cu „inime uşoare", toţi şăgalnici şi berbanţi" (epitet dublu + repetiţie), dar şi „ţînţarii, gîndăceii, cărăbuşii", puricii (enumerare prin cumul de substantive); în versul „trec furnici ducînd în gură de făină marii saci, / Ca să coacă pentru nuntă şi plăcinte şi colaci" — folosirea lui „şi" narativ se asociază cu o inversiune.

Mirele-flutur cu „musteaţa răsucită" şade-ntr-o caleaşcă făcută dintr-o coajă de alună trasă de „lăcuste". În urma lui vin puzderie de nuntaşi: fluturii „de multe neamuri", ţînţarii, care ţin loc de lăutari, gîndăceii, cărăbuşii; Mireasa-viorică, sfioasă, „i-aştepta-ndărătul uşii". Plin de umor este portretul crainicului-greier care, „Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătînd din pinteni; / El tuşeşte, îşi încheie haina plină de şireturi: / — Să iertaţi, boieri, ca nunta s-o pornim şi noi alături".

Pasajul ne impune observaţia că tonul fundamental se caracterizează prin bună dispoziţie şi optimism, consecinţe directe ale umorului popular; figurile de stil se caracterizează prin aceeaşi mare varietate şi originalitate; în plus preponderent apare elementul dramatic (pe lîngă cel liric şi epic). Poetul, aflat în perioada deplinei sale maturităţi artistice, acordă juxtapunerii un rol din ce în ce mai mare în organizarea frazei: „O cojiţă de alună trag lăcuste, podu-l scutur, / Cu musteaţa răsucită şede-n ea un mire flutur" Putem constata încă o dată la autorul *Luceafărului* concordanţa dintre sonoritatea expresiei şi ideea exprimată, adică expresia rămîne cea firească, cerută de înţeles, aşa încît sînt evidente la analiză. În versurile „În veşmînt de catifea, un bondar rotund în pîntec / Somnoros pe nas ca popii glăsuieşte-ncet un cîntec" — citate deja, ideile „somnoros" şi

„glăsuiește-ncet ca popii" sînt întărite prin sonoritățile „bondar", „rotund", prin rima „pîntec"-„cîntec" și prin mulțimea de „o" din cuvintele neutre adăugate la aceiași „o" din cuvintele sonore (G. Ibrăileanu).

Limba folosită de Eminescu este aceea a poporului (dovadă cuvintele precum „hîrb", „opaiț", „tăpșan", „norod", „colaci"), care se îmbină cu neologisme („bulgări fluizi", „toți șăgalnici și berbanți"), sau cu moldovenisme („omăt", „răstoacă", „tămîiet", „isvoară"), ce-și pierd caracterul particular și se integrează perfect în expresia poetică.

Toate acestea dovedesc că Eminescu lucra ca un bijutier, cizelîndu-și versurile pînă la perfecțiune.

G. Călinescu ne avertiza însă că „toate materialele și uneltele lui Eminescu n-ar da nimic în mîinile altuia, fiindcă izvorul tainic al efluviilor eminesciene e ascuns undeva, departe, în pădurea subconștienței lui. Acest aer ascuns al liricii sale trebuie găsit și gustat, descris și mărit, fără alte senzațiuni decît acelea născute din respirarea lui, pentru ca spiritul nostru să-i simtă densitatea și să poată pluti în el". (S.B.).

CĂTĂLIN

Luceafărul de Mihai Eminescu

V. Luceafărul

CĂTĂLINA

Luceafărul de Mihai Eminescu

V. Luceafărul

CETĂŢEANUL TURMENTAT

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale

V. şi Tipătescu, Trahanache, Zoe, Agamemnon Dandanache

Devenind pe parcurs „Cetăţeanul", odată cu intrarea lui în scena VII din actul II se lămureşte misterul scrisorii pierdute şi găsite şi iar pierdute... absurd al absurdului, este caracterizat chiar de autor şi caracterizarea se menţine ulterior *„Cetăţeanul* (şovăind): Sluga! (În tot jocul sughite şi şovăie) La întrebarea ce pofteşte, pusă de Tipătescu şi „Cine e ăsta?" de Zoe, Cetăţeanul imperturbabil, sughiţînd răspunde: „Eu?... Eu sunt alegător..." Şi din nou şovăind refuză să spună cum îl cheamă.

Precizează că nu este turmentat, dar face o destăinuire menită să contureze şi mai bine „personalitatea" lui Trahanache şi a întregului clan: „Nu sunt turmentat... — spune el (zîmbind — precizează autorul) coană Joiţico... Las' că ne cunoaştem... Mă cunoaşte Conul Zaharia de la 11 februarie... (n.n. 11 februarie 1966 — data complotului reacţionar care a dus la detronarea lui Al. I. Cuza). Nu e vorba, ţinem la d. Nae Caţavencu... e din soţietate... dar vorba e, eu alegător... eu... (sughite) apropritar, eu pentru cine votez? (sughite) d-aia am venit. (Şovăie)". Iată conturată persoana Cetăţeanului care face un laitmotiv din întrebarea „eu pentru cine votez?", întrebare combinată însă cu sughiţuri şi şovăiri. Astfel, Caragiale îşi supraveghează personajul şi în mişcări, nu numai în vorbe, făcînd şi din el un partizan în marele ghem încîlcit al politicului. Destăinuirile lui — şi el cu aspect derutant ca şi Agamiţă — sugerează nu numai o cunoaştere a politicii, ci şi o participare activă. Şi Cetăţeanul, ca şi toate celelalte personaje, precizează Mircea Tomuş: „sînt angrenate într-un conflict politic, e drept o tensiune surdă sau explozivă le dictează cuvintele, reacţiile şi, totuşi ele execută, în acelaşi timp, un ritual, după anumite legi imuabile şi cu sfinţenie respectate: ca prezident, Trahanache oficiază, ca oratori, Farfuridi şi Caţavencu, asemenea; ascultătorii înşişi ofi-

cială, și dacă Cetățeanul turmentat este scos afară în îmbrînceli de partizanii celui de al doilea orator, dacă interpelările lui îl deranjează pe acesta, obligîndu-l să apeleze la autoritatea prezidențială, nu ne putem mulțumi să vedem aici o simplă ilustrare a inconsecvenței unui personaj, care abia cu cîteva replici în urmă declarase foarte răspicat că nu se teme de întreruperi. Cetățeanul a tulburat tocmai ritualul discursurilor și al întreruperilor care fac parte organică din acest ritual; el însuși, cu toată bunăvoința care îl caracterizează, ar dori să participe la acest dialog sacru ale cărui elemente le și deține dealtfel: « Și eu sînt!, încearcă el să exclame, sculîndu-se șovăind și ridicînd mîna; Prezidentul simte aderența lui la logica scenei și nu-l bruschează: Ce? ce ești d-ta stimabile?... » Că, pînă la urmă, Cetățeanul nu reușește să participe la joc se datorează stării lui de totală confuzie alcoolică, din cauza căreia nu reușește să prindă firul coerenței limbajului și comportamentul politic de care, pe bună dreptate, putem considera că nu era străin" *(Marile comedii, în opera lui I. L. Caragiale*, vol. I*)*. Astfel, scena VI, actul III, este elocventă în ce privește indicațiile scenice referitoare la Cetățean: „care, de la intrare, a venit șovăind pînă la mijloc și s-a turnat pe un scaun în fața tribunei, se scoală și ridică mîna (...) Șovăie și iar se toarnă pe scaun. Risete în fund, rumoare în față (...) Sughițînd și strigînd". Îmbrîncit de dascăl și opunîndu-se — rostește: „Nu mă-n-brînciți.. că amețesc! Ionescu, Popescu și Grupul: Afară! Cetățeanul: membru!" Scena de bruscare încheindu-se cu aprecierile autorului: „Toată scena aceasta a fost însoțită de risete și rumoare. Dascălii au dat afară pe Cetățeanul turmentat".

Revenind în scena VIII, din ultimul act, el dezleagă planul confuziilor, în limita unui absurd — asemenea lui Urmuz. Cetățeanul turmentat — cu pălăria albă a lui Cațavencu — în mînă (precizarea autorului) intră în scenă, unde se găseau Zoe și Cațavencu —, bine dispus, căutîndu-și pălăria proprie. Răspunzînd mucalit la întrebarea „Ce vrei?" se adresează Joițichii: „Ce vreau eu, bine vreau. Eu am o vorbă: o mie de ani pace! (Gest de impaciență din partea femeii) Eu, coană Joițico, am găsit o scrisoare. *Zoe:* Pe care ai lăsat să ți-o fure onorabilul d. Cațavencu... *Cațavencu* (zdrobit): Doamnă! *Cetățeanul:* Las-o aia... am mai găsit una!...

Zoe: Ei, ce-mi pasă!" Apoi Cetăţeanul, se autocaracterizează, în continuare, dezvăluindu-şi inclusiv şi profesia: „Şi atunci, care va să zică, eu dau scrisoarea după adresă. Dacă nu găsesc andrisantul, scriu pe ea cu plaivas: « andrisant necunoscut », ori « nu se află », ori « mort », care va să zică, fiecare după cum devine (Zoe se plimbă impacientată în fund)... dar dacă găsesc andrisantul, i-o dau andrisantului... Bunioară acuma... Eu am găsit alaltăieri în învălmăşala de la primărie, o pălărie... „Surprins, Caţavencu, calificîndu-l ca „mizerabil", văzîndu-se pierdut, aşteaptă povestea cu înfiorare: „O pălărie da, asta.. şi astăzi tot îndesînd-o pe capul meu s-o potrivesc — că mi-era strîmtă — am vrut să-i scot căptuşeala s-o mai lărgesc.. cînd colo în căptuşeală peste ce dau? (...) O scrisoare, da, domnule Nae.. Nu mai mergem la o ţuică?" Aluzia şi ironia sînt evidente, pentru gestul făcut de Caţavencu. Şi apoi *Cetăţeanul* continuă să explice: „E de la Conul Fănică: andrisantul sînteţi d-voastră". Nerăbdătoare, Zoe cere scrisoarea „degrabă", întrebîndu-l dacă o are. Cetăţeanul confirmă şi dă scrisoarea". O am, n-am pierdut-o nu m-am mai întîlnit (sughite şi arată pe Caţavencu) cu onorabilul! (scoate scrisoarea din căptuşala pălăriei şi i-o dă Zoii)."

Caţavencu, neputincios rosteşte (încet — spune autorul — către Cetăţeanul turmentat, care a trecut lîngă el) simulînd inocenţa (n.n.): „Nenorocitule! ţi-ai aruncat norocul în gîrlă: te făceam om! „Răspunsul este în antiteza jocului perfid a lui Caţavencu, aruncînd o lumină oarecum favorabilă asupra caracterului Cetăţeanului turmentat: „nu puteam... andrisantul cu domiciliu cunoscut (arată pe Zoe)." Zoe, privind cu bucurie scrisoaea trece de la „Ce cauţi? (...) Ce vrei cu mine" la caracterizarea, dintr-o altă perspectivă, a interlocutorului său: „Domnule, domnule eşti un om onest, eşti un om admirabil, fără pereche. Cum te cheamă, mă rog? spune-mi... recunoştiinţa mea... *Cetăţeanul:* Ce trebuie să mai spui cum mă cheamă? mă cunoaşte conul Zaharia de la 11 februarie!? Iacă, un cetăţean şi eu..." Identitatea rămîne nedescoperită pînă în finalul comediei. Întrebînd de recompensă ce-i s-ar cuveni de la Zoe, Cetăţeanul răspunde, prin obsesiva lui întrebare: „Să-mi spui d-ta, pentru cine votez. Iaca mai e un sfert de ceas şi se închide alegerea... Eu... pentru cine votez?" Răspunde Caţavencu — reco-

mandîndu-l pe Agamiţă Dandanache. Vorbele aspre se încrucişează ca nişte săbii — Zoe şi Caţavencu. Pentru Cetăţean însă este valabil numai ceea ce confirmă Zoe: „Coană Zoiţico, adevărat? *Zoe:* Da, adevărat pentru d. Agamiţă Dandanache: da, adevărat; poate că e singurul adevăr pe care d. Caţavencu l-a spus în viaţa d-sale... *Cetăţeanul:* Atunci mă duc să votez (vrea să plece)... dar cum îi zice?

Şi iată mecanismul votării şi el un instrument docil în apărarea intereselor personale. „*Zoe:* D-le Caţavencu, fii bun, scrie-i, mă rog, votul acestui onest cetăţean. (Caţavencu stă pe loc) Te rog... (Îi arată scrisoarea. Caţavencu trece la masă, scrie un buletin şi i-l dă Cetăţeanului turmentat.) Îmi dai voie? (Ia buletinul) «Agamiţă Dandanache...» Bravo, d-le Caţavencu, eşti un om de bună credinţă..." Şi jocul politic se încheie — Cetăţeanul plecînd repede, nemaifiind vreme — „se-nchide alegerea".

Cetăţeanul mai are, în ultima scenă a comediei de rostit celebra urare: „În sănătatea coanii Joiţichi! că e (sughite) damă bună! (Ciocneşte cu ea; ea-i strînge mîna din toată inima. Urale, ciocnire)." Participarea la ceremonialul final al Cetăţeanului subliniază apartenenţa sa la o singură lume, o lume în care se vede că se simte foarte bine. Caragiale realizează prin cetăţeanul turmentat un personaj, un tip la fel de original ca şi celelalte personaje — ridicol, inofensiv şi naiv, dar şi el cu planuri ascunse, astfel că prostia are limite, ca şi ramolismentul. În acelaşi timp, gestul Cetăţeanului subliniază modul în care este prezent „motivul încurcăturii" în comedie — şi nu numai aici. Prin acest motiv se refuză de fapt o soluţionare definitivă a încurcăturilor, lăsînd cititorul — spectatorul să mediteze asupra multiplelor situaţii şi nu numai a uneia.

De aceea personajele — unele personaje, cum este şi cazul Cetăţeanului sînt „aduse" de scriitor în momente cruciale fără a acoperi tot spaţiul operei. Vin, spun şi pleacă. Este şi aceasta un mod de a privi „viaţa ca teatru", fiecare cu masca sa, din care nu poate ieşi fiindcă: „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi şi nouă toate; / Ce e rău şi ce e bine / Tu te-ntreabă şi socoate; // Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui. / Joace unul şi pe patru / Totuşi tu ghici-vei chipu-i, / Şi de plînge, de se ceartă, / Tu în colţ petreci în tine / Şi-nţelegi din a lor artă / Ce e rău şi ce e bine //

Nu spera cînd vezi mişeii / La izbîndă făcînd punte, / Te-ar întrece nătărăii, / De ai fi cu stea în frunte; ... // De te-ating, să feri în lături, / De hulesc, să taci din gură; / Ce mai vrei cu-a tale sfaturi, / Dacă şti a lor măsură; / Zică toţi ce vor să zică, / Treacă-n lume cine-o trece; / Ca să nu-ndrăgeşti nimică, / Tu rămîi la toate rece." *(Glossa*, M. Eminescu*)*.

Reflecţia noastră este confirmată de T. Vianu: „O singură dată în teatrul său satira lui Caragiale a devenit mai crudă, în *O scrisoare pierdută*. În *O scrisoare pierdută*, satira instituţiilor noastre democrate, funcţionează fără sprijinul educaţiei interioare a omului chemat să se bucure de binefacerile lui, neadevărul regimului politic al vremii, relevat de atîtea ori de critica junimistă, se ascute în viziunea «Cetăţeanului turmentat» personaj construit cu largi mijloace de stilizare tipizantă, ca în comedia molierească, în care este înfăţişat martorul naiv, dezinteresat şi perplex al farsei politice, omul anonim din marea naţiune nesocotită. Caragiale este un observator lucid şi exact, dar materialul observaţiilor sale nu rămîne niciodată în stare de pulbere infinitezimată, ci se adună în viziunile unor *caractere tipice* (s.n.)". Vorbind despre aspectele critice ale realismului lui Caragiale, criticul fixează şi unele trăsături specifice ale clasicismului scriitorului: „Estetica lui coincide însă cu aceea a clasicismului numai pe porţiuni mărginite, căci în lucrarea de reliefare a criticului, el nu simplifică imaginea omului, pînă la a nu reţine din ea decît singurele ei trăsături general umane, aşa cum fac clasicii. Pe primul plan al creaţiilor sale stă omul social şi numai într-un plan mai adînc, susţinîndu-l pe acela, apare caracterul omenesc general. Trahanache, Caţavencu, Joiţica, Farfuridi, Agamiţă Dandanache sînt actorii comediei politice în jurul anului 1870, notabilităţi ale provinciei, oameni ai vremii şi ai locului lor, dar în acelaşi timp Trahanache este un vanitos naiv, Caţavencu o canalie, Joiţica o femeie voluntară. Farfuridi un prost, Dandanache un imbecil şiret" *(I. L. Caragiale* în vol. *Istoria literaturii române moderne* de Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu şi T. Vianu, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1944*)*. *(C.B.)*

CHIRIȚA

Chirița în provincie de Vasile Alecsandri

Comedie „cu cîntice" în două acte, reprezentată în mai 1852, numită inițial *Înturnarea cucoanei Chirița*, este urmarea *Chiriței în Iași*, sau *Două fete și o neneacă*, reprezentată pe scena teatrului din Iași în aprilie, 1850.

În momentul apariției Chirițelor, Vasile Alecsandri se impusese printr-o bogată activitate de autor dramatic: *Farmazonul din Hîrlău* (1840), *Modista și cinovnicul*, *Iorgu de la Sadagura* (1844), considerată a fi cea dintîi izbîndă a dramaturgiei românești, cea dintîi piesă cu adevărat românească; *Iașii în carnaval* (1845), *Peatra din casă* (1847); precum și „cînticele comice" *(Mama Anghelușa, Barbu Lăutarul, Stan Covrigarul, Surugiul, Ion Păpușariul)*, care conturează diverse tipuri caracteristice ale epocii.

Acțiunea comediei *Chirița în provincie* o prezintă pe Chirița după ce-și măritase cele două fete, într-o altă ipostază, caracteristică perioadei anterioare evenimentelor de la 1848, cînd mica boierime este dornică de parvenire. Chirița vrea să-și vadă soțul ispravnic, iar pe Guliță, fiul ei, să-l căsătorească cu Luluța, o fată orfană, care va moșteni însă o mare avere. Dar Luluța este îndrăgostită de Leonaș, un tînăr isteț și cinstit. Întors din străinătate, acesta vine la Bîrzoieni pentru a se căsători cu Luluța, spre îndîrjirea Chiriței care încearcă să se opună. Cuplul tinerilor îndrăgostiți, antitetici celorlalți membri ai familiei Bîrzoi, reușesc să înlăture piedicile Chiriței și să se căsătorească. Bîrzoi, ajuns ispravnic, dovedește incapacitate și necinste.

Prin Chirița, Alecsandri a creat tipul boieroaicei provinciale dornică să parvină în lumea bună a „capitalei" de la mijlocul veacului trecut, după tipurile comediei clasice, dar nu mai puțin originală (G. Călinescu), proiectată pe fundalul autohton. Personajul se caracterizează prin situații și limbaj.

Apreciată drept „o prețioasă ridicolă" (după comedia lui Molière, *Prețioasele ridicole*), Chirița, mică boieroaică de provincie, ahtiată de parvenire, dorește să fie asemeni femeilor

din marea boierime, de aceea va imita obiceiurile protipendadei. De aici rezultă ridicolul personajului, consecință a discrepanței între ceea ce este în realitate și ceea ce vrea să pară personajul: vrînd să fie „modernă", învață franțuzește, după posibilitățile ei, călărește ca o „armazoană", fumează, cochetează, angajează un profesor de franceză pentru fiul ei, își însușește obiceiurile unei case „mari", spre uimirea celor obișnuiți ai casei.

Astfel, pretinde ca răvașul de la Bîrzoi, plecat la Iași, să-i fie adus pe talger cu șervețel. Tehnica qui-pro-quo-ului naște situații comice în care personajul își dezvăluie ridicolul (scena în care Leonaș, travestit în ofițer, o flatează cu complimente pe Chirița).

Limbajul ei împestrițat, dar plin de savoare, o caracterizează, o prezintă în esența ei; superficială, cu o spoială de cultură, o snoabă. Vorbirea ei este un amestec de limbă neaoș moldovenească, plină de farmec (sașă, șăpte, cumnățîcă, găsî, tăietă), cu construcții ale limbii populare („săracu de mine!", „mă muncește cugetul", „nu dau tătarii", ș.a.), de franțuzisme (desirul, monsiu, uvraj) și grecisme (metaherisaște).

Boieroaică bătrînă și urîtă, necioplită, plină de fumuri, Chirița este un personaj cu trăsături îngroșate, caricaturale, dar care este totuși simpatică prin firea volubilă, prin slăbiciunile ei materne. Ea devine un personaj pitoresc, manifestă o rapidă receptivitate față de nou „este o bonjouristă" (G. Călinescu).

Personajul este viabil și astăzi, rezistînd timpului. Explicația o formulează George Călinescu: „Amestecul de anteree și fracuri, din aceste vodeviluri de moldovenească grecizantă și jargon franco-român, de tabieturi patriarhale și de inovații de lux occidental dă un tablou inedit pentru ochiul de azi. Veselia nebună a cupletelor, învîrtirea în danț a personajelor, bufoneria enormă, dar nu trivială, dau naștere unei plăcute emoții arheologice". *(M.P.)*

CIOBĂNAȘUL

— personaj mitic —

Miorița — baladă

„Acea inspirațiune fără seamăn, acel suspin al brazilor și al izvoarelor de pe Carpați" — după cum denumea Mihai Eminescu balada *Miorița*, este capodopera absolută a folclorului nostru, o dovadă a geniului artistic al poporului român.

Varietatea ideilor și sentimentelor ce o străbat, precum și gama de nuanțate procedee artistice fac din acest poem păstoresc o piesă clasică, unică în strălucirea sa de giuvaer.

Descoperită de Alecu Russo, la niște păstori din munții Vrancei, pe cînd era în exil la Soveja, Miorița a fost publicată de Vasile Alecsandri în 1862, cu unele modificări, într-o primă culegere intitulată: *Poezii poporale. Balade (cîntece bătrînești) adunate și îndreptate.*

Alecu Russo, descoperitorul baladei, o socotea cea mai frumoasă epopee pastorală a lumii. În studiul intitulat *Poezia poporală*, el afirmă că poeți ai lumii ca Ovidiu și Vergiliu „s-ar fi mîndrit, cu drept cuvînt, dacă ar fi compus această minune poetică".

Creația orală *Miorița* sintetizează o experiență de viață seculară pentru a o ridica, prin transfigurare artistică, la rang de valoare general-umană. Este experiența de viață a unui popor, experiența milenară de viață a poporului nostru.

Datarea genezei baladei este de fapt imposibilă, pentru că ea este rezultatul unei contaminări succesive între temele majore ale folclorului nostru. Se pare că V. Alecsandri a ales varianta cea mai corectă tematic și cea mai izbutită estetic pe care a așezat-o în fruntea culegerii sale de *Poezii populare ale românilor* — publicată în anul 1852.

Astăzi *Miorița* circulă pe absolut întreg teritoriul țării noastre, într-o multitudine de formule artistice; se cunosc peste o mie de variante și fragmente de variante, culese de O. Densusianu, Gr. Tocilescu, A. Fochi, Gr. Dem. Teodorescu, la intervale de timp diferite, din regiuni ce țin de spații folclorice deosebite. Faptul demonstrează vitalitatea extraordinară a acestei teme în folclorul românesc.

Versiunea lui Alecsandri constituie momentul cel mai de seamă din evoluția baladei, varianta cea mai șlefuită și mai densă dintre toate. Ea prezintă, într-o formă artistică, o întreagă *filosofie a vieții și a morții*.

George Călinescu atribuie poporului nostru patru mituri fundamentale, care „tind a deveni pilonii unei tradiții autohtone"; între ele, criticul așază *Miorița*, care simbolizează „existența pastorală a poporului român".

Într-adevăr, tema baladei *Miorița* o constituie o dramă din viața păstorească, din timpul transhumanței, transhumanță care cuprindea odinioară spațiul carpato-dunărean, și care a contribuit la menținerea unității noastre naționale.

Subiectul este simplu: conflictul se naște între trei ciobani: „Unu-i moldovan / Unu-i ungurean / și unu-i vrîncean". Cel moldovean, mai vrednic și mai iscusit, e „...mai ortoman / Și-are oi mai multe, / Mîndre și cornute, / Și cai învățați / Și cîni mai bărbați..." Ceilalți doi ciobani, cu sufletul cotropit de invidie, și-au pus în gînd să-l omoare pe cel moldovean.

O mioriță năzdrăvană îl înștiințează pe baci de complotul pus la cale. Se pune astfel în evidență o primă semnificație a operei — înfruntarea dintre bine și rău. Deznodămîntul nu ne este cunoscut; nu știm dacă tînărul cioban a fost omorît, dar îi cunoaștem gesturile, atitudinea, gîndurile în fața morții. Aceasta este, de altfel, partea cea mai impresionantă a baladei; cea mai aproape de sufletul cititorului în care se trezește compasiunea pentru soarta tragică a ciobănelului moldovean. Această parte lirică, urmînd celei epice, conține testamentul baciului și rugămintea de-a o alina pe măicuța „cu brîul de lînă".

Cele mai multe variante se opresc aici. În altele (A. Fochi, Gr. Tocilescu, Ov. Densusianu, G. Dem. Teodorescu), motivul omorului nu-l constituie jefuirea oilor, ci faptul că ciobanul respectiv nu și-a îndeplinit obligațiile păstorale față de turmă. În Transilvania circulă și o altă variantă, în care conflictul este de natură erotică. Cei trei ciobani care urcă la munte cu oile lor întîlnesc în drum o fată deosebit de frumoasă, de care unul din ei se îndrăgostește și pe care vrea s-o ia de soție. Cum tradiția păstorească interzice cu desăvîrșire prezența femeilor la stînă, ceilalți doi se opun, amenințîndu-l pe cel de-al treilea cu moartea. Văzîndu-și sfîrșitul

aproape, acesta îi roagă pe cei doi oieri să-l îngroape lingă stînă.

Înțelesul profund al acestei balade a stîrnit aprinse discuții controversate. La început s-a stabilit că poezia exprimă o atitudine de resemnare în fața morții. Însuși Alecsandri, intr-o notiță atașată la sfîrșitul *Mioriței*, spunea că „românul are marea plăcere de a crede în soartă".

Unii cercetători din perioada interbelică au văzut în atitudinea ciobanului din *Miorița* o expresie a resemnării care ar caracteriza întregul popor român, ca o trăsătură psihologică a sa. Ciobanul nu se luptă cu ucigașii, s-a spus, deoarece ar dori moartea ca pe o unire nupțială cu neantul, prețuind existența și temîndu-se de rigorile ei.

De fapt, atitudinea ciobanului în fața morții se manifestă sub forma unui puternic panteism, izvorît din adîncul firii omenești, o atitudine calmă, fără spasme, a individului care, pus în fața unei situații limită, caută soluția salvării sale ca om.

Din întreaga poezie izbucnește năvalnic, ca un fluviu, vitalitatea dintotdeauna a omului din popor, dragostea oierului față de îndeletnicirea sa păstorească, față de artă, dragostea de viață, de natură și, mai ales, dragostea filială pentru bătrîna sa mamă.

De aici se poate închipui felul în care întîmpinau moartea dacii, cu liniștea pe care le-o dădea credința că natura este un leagăn al vieții eterne, în care nu există dispariția totală, ci numai o circulație între regnuri.

Mircea Eliade descifra în creațiile de seamă ale spiritualității românești — *Miorița* și *Meșterul Manole* — prezența mitului „morții creatoare", specific „acestui grup etnic geto-trac, pe care antichitatea îl prețuia și căruia numai vicisitudinile soartei și poziția sa geografică nu i-au îngăduit să joace rolul pe care-l merita în istoria universală".

El constată că ideea de reintegrare în Cosmos, prin moarte, este evidentă în *Miorița*, baladă cu origini ritual-funerare: „Prezența morții în centrul spiritualității românești nu înseamnă însă o viziune pesimistă a lumii, o rarefiere a debitului vital, o deficiență psihică... Moartea în *Miorița* este o calmă reîntoarcere «lîngă ai săi». Moartea din *Meșterul Manole* este creatoare, ca orice moarte rituală...

Românul nu caută moartea, nici n-o dorește, dar nu se teme de ea; iar cînd e vorba de o moarte rituală (războiul, bunăoară), o întîmpină cu bucurie."

În structura compozițională a baladei se pot distinge două mari părți: una epică, în care sînt narate faptele și una lirică și dramatică, în care se exprimă gîndurile și sentimentele ciobănașului aflat singur în fața morții.

Motivele fundamentale pe care se sprijină variantele poemului mioritic sînt, după unele cercetări, în număr de șase: 1 — motivul transhumanței; 2 — motivul complotului; 3 — motivul mioarei năzdrăvane; 4 — motivul testamentului; 5 — motivul alegoriei moarte-nuntă; 6 — motivul măicuței bătrîne.

Aceste teme sau motive fundamentale se află într-o perfectă relație logică, decurgînd unul dintr-altul, completîndu-se reciproc într-o construcție epico-lirică desăvîrșită.

Structural, cele șase motive se distribuie în trei părți. Cea dintîi parte corespunde primelor două motive, cea de-a doua parte corespunde celui de-al treilea motiv, iar partea a treia corespunde ultimelor trei motive.

Aceste părți ale baladei corespund unor modalități diferite de expresie.

Prima parte, o adevărată *expozițiune*, are un caracter epic ce reprezintă imaginea cadrului natural în care se succed faptele. Cadrul epic inițial plasează personajele în spațiul „indefinit ondulat" al plaiului românesc, într-o atmosferă de calm și seninătate specifică începuturilor. Această imagine, atît de luminoasă, ce evocă un acord deplin între om și natură, este constituită din cele două metafore cu valoare emblematică de la începutul baladei: „Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai". În felul acesta localizarea acțiunii e înfățișată cu o mare forță de plasticizare. Observăm că epicul este calm, idilic-feeric. Atmosfera senină este sugerată atît de metaforele „picior de plai", „gură de rai", cît și de sintagmele „vin în cale", „se cobor la vale".

Metaforele ne introduc într-o natură de basm, într-un „rai", un loc al fericirii, unde păstorul se simte liniștit. Poetul anonim grupează cuvintele care încep cu același sunet („Pe-un picior de plai"), subliniind starea de liniște sufletească relevată într-o natură paradisiacă. La aceasta contribuie și ritmul trohaic și rima împerecheată, precum și

simetriile realizate de folosirea numeralului, cardinal trei (cifră fatidică) și de enumerarea „ciobăneilor": „Iată vin în cale, / Se cobor la vale / Trei turme de miei / Cu trei ciobănei. / Unu-i moldovan, / Unu-i ungurean / Și unu-i vrîncean."

Observăm aici o izbutită antiteză prin care este anunțată apariția turmelor cu zarva lor caracteristică, prin folosirea în mod gradat a verbelor care redau mișcarea: „iată" — cu sensul de „uite", „vin", „se cobor" — pleonasmul (licență poetică) sugerează nu numai mișcarea, ci și ideea de timp.

Ciobanii sînt prezentați vag la început, fiind încadrați în coordonatele spațio-temporale descrise mai sus, pentru că din primele (nouă) versuri rezultă și timpul desfășurării acțiunii. E toamnă, tîrziu, cînd turmele coboară „la vale, adică pentru iernat, într-o mișcare mereu repetată (primăvara spre munte, toamna spre șes și spre bălți) numită transhumanță.

Mulți cercetători socotesc demn de relevat întîi acest motiv, al transhumanței, deoarece *Miorița*, în esență, vorbește tocmai despre „existența pastorală a poporului român" din cele mai îndepărtate vremi (G. Călinescu).

Proveniența celor trei ciobani poate fi reținută pentru a argumenta caracterul reprezentativ al baladei, păstorii venind din cele trei provincii „istorice" românești: Moldova, Transilvania și Țara Românească (precizarea aparține lui V. Alecsandri). Numeroase variante nu le precizează însă originea.

În secvența următoare, epicul devine întunecat de gravitatea complotului. Acum echilibrul se strică. Se creează un contrast puternic între atmosfera paradisiacă din primul tablou și dramatismul situației, sugerat de complot.

Hotărîrea de omor este determinată de cauze economice, de invidia față de averile mai mari ale ciobănașului moldovean, care-i „mai ortoman". Faptele cu valoare informativă sînt enumerate cu o detașare obiectivă: „Iar cel ungurean / Și cu cel vrîncean, / Mări, se vorbiră, / Și se sfătuiră / Pe l-apus de soare / Ca să mi-l omoare / Pe cel moldovan / Că-i mai ortoman / Și-are oi mai multe, / Mîndre și cornute, Și cai învățați / Și cîni mai bărbați."

Poetul anonim se abate de la acest ton o singură dată, cînd, printr-un dativ etic („ca să mi-l omoare") marchează participarea sa efectivă la cele relatate, dar și situația dra-

matică a ciobanului. Propozițiile sînt introduse rapid, expeditiv, prin cîte un „iar" sau „mări".

Partea a doua a baladei, de fapt *intriga*, este dramatică în totalitate. Dramatismul acestei părți rezultă din comportarea mioriței.

Autorul stăruie mai întîi asupra neliniștii oii năzdrăvane, evidențiind comportamentul „anormal", zbuciumul ei puternic și rău prevestitor: „Dar cea mioriță / Cu lînă plăviță / De trei zile-ncoace / Gura nu-i mai tace, / Iarba nu-i mai place." Dramaticul are acum ca modalitate fundamentală de expresie dialogul. Prin dialog se relevă relația strînsă dintre animalul credincios și stăpîn, reciprocitatea sentimentelor dintre om și animal, perfecta armonie între om și profesiunea sa.

Negațiile („Gura nu-i mai tace, / Iarba nu-i mai place / ... / Gura nu-ți mai tace! / Ori iarba nu-ți place") subliniază neliniștea pe care i-o provoacă ciobanului această comportare, dragostea lui pentru animalele nevinovate, iubirea față de profesie.

Acum intervine elementul fabulos, de basm, prin personificarea mioarei. Oaia năzdrăvană îi aduce la cunoștință stăpînului hotărîrea de omor luată de rivalii săi. Tensiunea dramatică este gradată. Printr-un limbaj afectiv, oița își îndeamnă stăpînul: „Fă-ți oile-ncoace..." sau „Stăpîne, stăpîne / Îți cheamă ș-un cîne"... Complotul este comunicat abia la sfîrșit, cu grija de a nu speria: „Că l-apus de soare / Vreau să mi te-omoare"...

Remarcăm, din punct de vedere artistic, eufonia afectiv-mîngîietoare din versurile: „Mioriță laie / Laie, bucălaie / ... / Ori ești bolnăvioară / Drăguță mioară?" ca și mulțimea diminutivelor îmbinate laolaltă cu dativul etic pus în replica oiței („Vreau să mi te-omoare"). Autorul popular utilizează diminutivele exclusiv în momentele de mare intensitate lirică, pînă la realizarea nuanțelor de categoria inexprimabilului, inefabilului: „bolnăvioară", „fluieraș", „drăguță", „ciobănel". Toate acestea sporesc substanța dramatică a motivului și a baladei în general.

Răspunsul ciobanului, constituit în ce-a de-a treia parte a baladei, dă contur confruntării omului cu moartea, capacității acestuia de a pătrunde tainele universului.

Acum se structurează motivul testamentului, ca și cel al alegoriei moarte-nuntă.

Dacă pînă aici poemul a avut un pronunțat caracter epic (accentul căzînd pe fapte, pe întîmplări: coborîrea oilor de la munte, hotărîrea ciobanilor, deconspirarea complotului, sfaturile de apărare ale oii năzdrăvane), de aici înainte el va avea un evident caracter liric. Făcînd dovada unei extraordinare intuiții artistice, creatorul popular convertește totul într-un emoționant monolog liric, prin care ciobănașul își exprimă ultimele dorințe înaintea morții (presupuse). Folosirea viitorului popular sugerează nesiguranța momentului. Partea cea mai amplă a baladei conține două secvențe relativ distincte, legate între ele prin obiectul unic al dorințelor tînărului cioban în eventualitatea morții apropiate: împlinirea de către cei rămași a ceremonialului funebru și alegoria moarte-nuntă, prezentarea morții ca pe un ceremonial nupțial.

Sentimentul de profundă dragoste de viață este evocat în forme solemne și senine, pline de demnitate și măsură, proprii capodoperelor clasice: „Oiță bîrsană, / De ești năzdrăvană / Și de-a fi să mor / În cîmp de mohor, / Să spui lui vrîncean / Și lui ungurean / Ca să mă îngroape / Aice pe-aproape / În strunga de oi, / Să fiu tot cu voi; / În dosul stînii, / Să-mi aud cînii."

În dragostea pentru îndeletnicirea sa, ciobanul nu-și poate imagina despărțirea, chiar și după moarte, de stîna lui, de oile sale sau de ciinii săi. Este aici neputința omului de a se desprinde de sensul profund și grav al unei existențe. De fapt, ciobanului moldovean îi apare ca un lucru imposibil ideea că trebuie să se despartă de viață.

Acest moment este urmat de un elogiu al artei, de o nuanțare a înțelesului ei funcțional, elogiu realizat printr-o duioșie și o pasiune răscolitoare: „Iar la cap să-mi pui / Fluieraș de fag, / Mult zice cu drag; / Fluieraș de os, / Mult zice duios; / Fluieraș de soc, / Mult zice cu foc! / Vîntul cînd a bate / Prin ele-a răzbate, / Și-oile s-or strînge / Pe mine m-or plînge / Cu lacrimi de sînge!"

Ar fi de reținut în acest tablou de o mare frumusețe și de un tragism răscolitor folosirea paralelismului, evidentă în pasajul fluierelor, procedeu caracteristic întregii poezii folclorice. Observăm prezența anaforică a diminutivului „fluieraş" și a adverbului „mult", ambele repetate de cîteva ori, la distanță de două versuri, dînd curgerii poemului un ritm melopeic. Rezultă că versurile sînt acum un fel de refrene, laitmotive, ce apar la intervale egale, puse în evidență de anaforă (repetarea unor cuvinte la începutul versurilor).

Dramatismul crește pe fondul unei seninătăți a confruntării omului cu moartea, sentiment izvorît din înțelegerea profundă a alcătuirii universului, din experiența mitică, retrăită, a baciului moldovean — atingînd culmile tragismului în metafora totală, absolută „cu lacrimi de sînge", care exprimă durerea imensă a ciobanului ce părăsește viața, dar și tragedia despărțirii omului de lucrurile ce-i sînt dragi.

Curios ar putea să pară, dintr-o anumită optică, faptul că tînărul păstor adresează, prin intermediul mioarei, rugămintea de a fi îngropat chiar de virtualii săi dușmani. În singurătatea muntelui, pe drumurile transhumanței ciobanul mioritic face apel la singurele ființe omenești care i-ar fi fost în preajmă în momentul morții, cerîndu-le călăilor săi să facă ceea ce se cuvine, după normele vieții tradiționale. Dovedindu-și superioritatea asupra lor, prin atitudinea lui de o superbă tărie și demnitate, el nu încetează a-i socoti oameni, capabili să se conformeze prescripțiilor morale ale societății omenești.

Locul și obiectele îngropării dezvăluie dragostea ciobanului față de îndeletnicirea sa; prin dorința de a i se așeza la cap fluierul, se realizează un subtil transfer din lumea strict materială, fizică (strunga, stîna, cîinii), în lumea artei a muzicii, cîntecul fluierelor întreținînd, și după moarte, legătura păstorului cu turma sa, de la care așteaptă îndeplinirea altei îndatoriri rituale pe care, prin implicațiile ei strict sufletești, o mai putea solicita dușmanilor săi; este vorba de bocirea mortului, pe care o vor împlini oile, jelindu-l pe cel dus „cu lacrimi de sînge".

Următorul motiv, cel al alegoriei moarte-nuntă — adevărat *punct culminant* —, este și partea cea mai concentrată ca substanță poetică.

Dorința ciobanului, exprimată în dialogul cu mioara năzdrăvană, este aceea ca lumea să afle că petrecerea sa din viață a fost o nuntă la care însă „a căzut o stea" (ceea ce înseamnă că lui i-a apus definitiv norocul, i s-a închis perspectiva fericirii): „Iar tu de omor / Să nu le spui lor / Să le spui curat /Că m-am însurat / C-o mîndră crăiasă, / A lumii mireasă; / Că la nunta mea / A căzut o stea."

Străbate aici o concepție străveche a locuitorilor acestor meleaguri, care au văzut în moarte o contopire cu natura, așa cum și-o închipuiau și dacii (o contopire cu Zamolxes). Aceasta le dă forța, puterea de sacrificiu pînă la jertfa supremă. Gîndul morții nu-i mai înspăimîntă.

Se mai realizează aici și o încărcătură poetică maximă, constînd în încifrarea alegorică a unei realități etnografice: morților tineri, necăsătoriți (nelumiți) li se organizează înmormîntarea ca un ceremonial de nuntă.

Apar acum și simbolurile nelipsite din ceremonialul unei nunți: mireasa, nașii, preoții, lăutarii și nuntașii, ca și obiectele rituale tradiționale (cununa, lumînările), care sînt figurate prin elemente ale cadrului natural, pămîntesc (brazi, păltinași, munți, păsări) și cosmic (soarele, luna, stelele). Proiecția cosmică a actului ceremonial înlătură orice urmă de etnografism, singurul element care păstrează legătura între ritualul înmormîntării și ceremonia nunții cosmice fiind referirea la o veche credință populară după care la moartea unui om cade o stea de pe cer, subliniindu-se astfel ideea că totul se desfășoară după rînduielile acestor pămînturi.

Credința tradițională era aceea că omul nu dispare, ci se contopește cu natura eternă. Impresionanta imagine poetică a acestei contopiri se organizează printr-o enumerare de elemente naturale — în cadrul unei minunate alegorii — aflate la diferite grade ale metamorfozării: „Soarele și luna / Mi-au ținut cununa. / Brazi și păltinași / I-am avut nuntași, / Preoți, munții mari, / Păsări, lăutari, / Păsărele mii, / Și stele făclii!"

Acest fragment, de o deosebită valoare artistică, nu numai în literatura noastră, ci și în cea universală, este continuat printr-o suită de metafore, constituind o impresionantă destăinuire lirică. Elementele naturii: munți, brazi, păltinași, păsărele, devin, pe rînd, preoți care oficiază nunta, lăutari ori nuntași, iar prin acest procedeu al personificării autorul creează un cadru fantastic, de basm.

Deosebit de reușite sînt cele cîteva metafore totale întîlnite în monolog: „lacrimi de sînge", „...mîndră crăiasă, / A lumii mireasă!", „...la nunta mea / A căzut o stea". Expresia „să spui curat" apare în monolog cînd ciobanul se adresează mioriței cu rugămintea de a justifica ființelor apropiate lui adevărul asupra morții.

Dar fiorul marii arte nu vine din grandiosul exprimat, ci „dintr-un fel de măsură și discreție cu care se manifestă o durere adîncă" (I. Rotaru).

Apare însă aici și sentimentul tragic izvorît din neputința de a stabili după moarte legături cu mediul uman reprezentat de mamă. Tragismul este amplificat și de motivul măicuței, într-un ultim efort de a stabili relații cu mediul uman. Aceasta conferă baladei *Miorița* semnificația unui protest față de moartea prematură și nedreaptă.

În fața morții, ciobănașul își dezvăluie dragostea și grija pentru mama lui, pe care nu vrea s-o îndurereze; de aici rugămintea făcută mioarei: „Iar la cea măicuță / Să nu-i spui, drăguță, / Că la nunta mea / A căzut o stea."

Suficientă pentru a ascunde oilor (elemente ale naturii) adevărul asupra morții sale, alegoria ar fi fost înțeleasă cu ușurință de mamă (ființă umană). De aceea, printr-un gest de infinită delicatețe, ciobanul mioritic cere să i se ascundă măicuței semnele care i-ar fi vorbit prea direct despre moartea sa.

Acest moment, dramatic prin excelență, prilejuiește o descriere portretistică deosebită ce sporește lirismul. Balada se ridică aici la un înalt nivel de realizare artistică atît prin procedeele tehnice, cît și prin marea migală, de filigran, a

detaliilor și nuanțelor. Sîntem în plin *punct culminant* al baladei.

Poetul popular ne-o evocă pe „măicuță" într-o dramatică și chinuitoare căutare. Ea este „Măicuța bătrînă / Cu brîul de lînă, / Din ochi lăcrimînd, / Pe cîmp alergînd, / Pe toți întrebînd / Și la toți zicînd", ceea ce ilustrează puternica dragoste maternă. Nu e vorba aici de o mamă anume, ci de personificarea dragostei pline de îngrijorare și sacrificiu a mamei eterne.

Observăm că portretul este dinamic. Imaginea mamei este conturată numai dintr-un epitet („bătrînă") și un detaliu vestimentar care indica lumea oierilor („cu brîul de lînă"). Zbuciumul ființei îndurerate care își caută fiul este foarte bine evidențiat de cele patru verbe la gerunziu, aflate în rimă, care, prin grupul sonor „înd", sugerează un lung geamăt dureros — efect impresionant din punct de vedere stilistic-eufonic. De aceea acest motiv are o pronunțată funcție estetică.

Portretul ciobanului, de o frumusețe parcă ireală, este comunicat în text prin intermediul stilului direct transfigurat de duioșia și dragostea mamei. El exprimă idealul de cuceritoare bărbăție pe care și l-a format, de-a lungul veacurilor, poporul nostru; e vorba de frumusețea tinereții eterne: „Mîndru ciobănel / Tras printr-un inel; / Fețișoara lui, / Spuma laptelui; / Mustăcioara lui, / Spicul grîului; / Perișorul lui, / Pana corbului; / Ochișorii lui, / Mura cîmpului."

„Arta acestui portret este fără analogii în cuprinsul întregului nostru folclor" (I. Rotaru). Un șir grăbit de comparații, de fapt metafore încadrate în patru propoziții eliptice de predicat, se organizează într-o construcție omogenă și compactă, la care contribuie și succesiunea ritmică a unor forme gramaticale identice și regimul unei perfecte omofonii de-a lungul celor patru distihuri. Muzicalitatea versului este subliniată de repetiția atributului pronominal „lui", rimat cu articolul hotărît „lui".

Alcătuit în așa fel încît să exprime ideea despre tinerețe și frumusețe bărbătească, așa cum a fost făurită de popor, acest portret rămîne o piesă antologică de mare artă.

Frumusețea fizică a eroului este o complinire a frumuseții morale. Iubirea de natură, dragostea de viață, de munca-i

zilnică, duioşia şi gingăşia cu care se gîndeşte la soarta oilor şi apoi la aceea a mamei sînt calităţi sufleteşti pe care poetul popular ţine să le pună în evidenţă.

Balada se încheie simetric prin repetarea acelei minunate alegorii, dezvăluind concepţia poporului nostru care priveşte moartea ca pe o contopire cu natura veşnică. Pronunţatul caracter liric al monologului este justificat şi de natura testamentară a discursului politic, în această secvenţă.

Nu există scriitor mare al literaturii noastre care să nu să se fi confruntat cu acest mit: M. Sadoveanu *(Baltagul)*, M. Eminescu *(Mai am un singur dor)*, L. Blaga *(Gorunul)*, T. Arghezi *(De-a v-aţi ascuns)*, H. Lovinescu *(Moartea unui artist)*.

Adresîndu-se în egală măsură afectului şi intelectului, balada *Mioriţa* face loc, după ultimul vers, meditaţiei asupra sensului ei adînc, mai îndepărtat, un sens filosofic. Aflat în centrul cîntecului, testamentul ciobanului conţine răspunsul românesc la întrebarea eternă privind misterul vieţii şi al morţii.

Privind moartea ca pe un fenomen natural (chiar dacă aici este vorba de o moarte năprasnică, violentă, care nu a avut loc însă, rămînînd ipotetică deci), ciobanul mioritic se gîndeşte la destinul lui şi al celor apropiaţi (oile, mama) în eventualitatea morţii. El este preocupat, în singurătatea muntelui, de săvîrşirea tuturor rînduielilor tradiţionale pentru împlinirea lui ca om (nuntă cosmică) şi pentru a-şi asigura prezenţa postumă în mediul pastoral, care îi era atît de familiar. Nu se degajă din *Mioriţa* nici o urmă de pesimism, de acceptare fatalistă a morţii.

În cele 123 de versuri care compun această baladă, cititorul nu ştie ce să admire mai înainte: profunzimea şi fineţea ideilor de care e stăpînit poetul popular sau sensibilitatea sufletească a acestuia, exprimată într-un limbaj artistic desăvîrşit, unic în literatura noastră orală.

Originea *Mioriţei* nu este cunoscută. Ea poate să fi pornit de la un fapt real, ori să fi fost, la început, doar un bocet, un colind sau chiar rezultatul întreg al ficţiunii. Cert este însă că, ficţiune sau fapt real, *Mioriţa* este numai a noastră, a românilor. Lucian Blaga, plecînd de la starea de sentiment pe care o lasă *Mioriţa*, construia o filosofie a specificului naţional românesc în lucrarea sa *Spaţiul mioritic*

din *Trilogia culturii*, ducînd astfel peste hotare faima unuia dintre cele mai alese produse spirituale ale poporului nostru. El vorbeşte despre spaţiul românesc indefinit ondulat, în care „se simte solidar ancestralul suflet românesc" şi despre care „păstrăm" „undeva într-un colţ înlăcrimat, de inimă, chiar şi atunci cînd am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă: „Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai'". Poetul-filosof mai spune că „elveţienii, puşi în faţa unor traduceri din *Mioriţa*, *Meşterul Manole* sau *Toma Alimoş*, s-au transfigurat de o emoţie ca în pragul unui miracol."

Desigur, multe popoare au o concepţie asupra morţii asemănătoare cu unele idei exprimate în această baladă păstorească; aşa, de pildă, o inscripţie greacă pe o piatră funerară afirmă: „Nu sfîrşitul vieţii e dureros, de vreme ce aceasta e soarta fiecăruia, ci moartea timpurie şi înaintea părinţilor".

„Moartea e condiţia vieţii", spune un dicton latin. Pe cioban nu-l sperie moartea naturală, ci îl întristează cea provocată, care-l lasă nelumit, adică nu-l lasă să trăiască viaţa, să se împlinească prin căsătorie, copii, maturitate, bătrîneţe. Testamentul ciobanului mioritic tocmai aceasta caută să împlinească în planul ideilor.

Zămislită pe plaiurile româneşti dintre Carpaţi, Dunăre şi Mare, capodopera folclorului nostru, *Mioriţa*, care, „prin valori artistice, simboluri şi ritualuri exprimă conştiinţa poporului român", conţine „răspunsul pe care românii pot să-l dea destinului cînd se arată, ca de atîtea ori, ostil şi tragic" (Mircea Eliade).

„Închipuiţi-vă, de pildă, — scria Mihai Eminescu — un păstor rătăcit pe Carpaţi, petrecînd lungile nopţi înstelate în mijlocul turmelor sale, neavînd altă petrecere decît, din timp în timp, lătratul cîinilor săi sau strigătul plîngător al oilor sale.

Acest om care nu ştie nici limbă, nici gramatică, nici versificaţiune, insuflat numai de priveliştea naturii şi de geniul ascuns care a prins sufletele brazilor cei vechi, apucă deodată flautul şi lasă cugetarea să rostească în şoapte blînzi şi armonioase, şi iată *Mioriţa*, acea inspiraţiune fără seamăn, acel suspin al brazilor şi al izvoarelor de pe Carpaţi..." *(S.B.)*

Comănceșteanu, v. Sașa Comăneșteanu

CORBUL

— personaj alegoric —

Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir

V. Inorogul

COSTACHE GIURGIUVEANU

Enigma Otiliei de George Călinescu

Este personajul central al romanului, către care converg toate energiile, din motive și interese diferite (Otilia: și Felix pentru că îl iubesc și-l ocrotesc, Pascalopol pentru că i-e milă de el și e tutorele Otiliei; membrii clanului Tulea pentru că vor să-i ia averea.

Costache este unchiul lui Felix, cumnat cu tatăl acestuia care murise de un an, tutorele lui Felix pentru administrarea bunurilor rămase de la tatăl său, doctorul, dar și tutore al Otiliei, fiica nevestei sale, decedate.

Costache Giurgiuveanu întruchipează trăsăturile clasice ale avarului, diminuate oarecum prin duioșie paternă. Prin el se continuă tipologia avarului din literatura română (Hagi Tudose — B. Șt. Delavrancea) și universală (Gobsek, Goriot, Grandet — Balzac, G. Călinescu alcătuind prin Costache un personaj complex.

Scriitorul îl descrie încă din primele pagini, în momentul cînd Felix sosește seara, în casa acestuia. Chipul lui Giurgiuveanu este prezentat prin privirile lui Felix. Coborînd cu încetineală scara ce scîrțiia cu „pîrîituri grozave", Felix văzu mirat „un omuleț subțire și puțin încovoiat".

De la această imagine globală, *portretul fizic* se alcătuiește prin acumulare de detalii, îngroșat cu o pastă densă, alcătuind o imagine grotescă: „Capul îi era atins de o calviție

totală şi fața părea aproape spînă şi, din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară şi galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca nişte aşchii de os. Omul, a cărui vîrstă desigur înaintată rămînea totuşi incertă, zîmbea cu cei doi dinți, clipind rar şi moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă, dar privind întrebător şi vădit contrariat" ...avea „glasul răguşit" şi „bîlbîit".

Tehnica balzaciană, a dezvăluirii caracterelor prin descrierea exterioarelor şi interioarelor e folosită din prima pagină a romanului. Exteriorul casei lui Costache Giurgiuveanu e prezentat în detalii semnificative, sugerînd calitatea şi gustul estetic: imitații, intenția impresionării prin grandoare, vechimea şi starea dezolantă a clădirii: geamurile pătrate erau acoperite cu hîrtie translucidă pentru „a imita" vitraliile de catedrală; ferestrele erau de o înălțime „absurdă", acoperişul „cădea cu o streaşină lată", totul era în cel mai antic stil"; zidăria era „crăpată şi scorojită; din crăpăturile casei"; „eşeau îndrăzneț buruienile" (aspect dezolant, creînd impresia de casă părăsită). Atenția e apoi centrată pe un detaliu al casei, uşa, descrisă în amănunțime. Aspectul neîngrijit, degradarea clădirii trimit la conturarea imaginii despre proprietar, la esența caracterologică: decrepitudinea şi avariția:

„... " uşa, de forma unei enorme ferestre gotice de lemn umflat şi descleiat de căldură sau ploaie şi bubos de vopsea cafenie, se întindea de la cele două trepte de piatră, tocite în modul convexității, pînă aproape sub streaşină. Nici o perdea nu acoperea ochiurile de geam, pline de un praf străvechi, pe care se vedea bine urmele picăturilor de ploaie şi ale melcilor fără casă. Neavînd alt chip de ales, tînărul apăsă clanța moale şi dădu să tragă uşa. Dar spre spaima lui, uşa cea uriaşă se mişcă aproape de la sine, căzînd spre el cu un scîrțîit îngrozitor. Intimidat, aşteptă ca lumea din casă, intrigată de zgomot să năvălească jos, dar nu se întîmplă nimic. Tînărul intră atunci, încercînd să închidă cît mai bine infernala uşă şi abia înăuntru făcu uimitoarea descoperire că mînerul de os al unui probabil clopoțel interior atîrna în sală. Dar nu îndrăzni să sune numaidecît, întrucît îl miră anticamera. Ea era de o înălțime considerabilă, ocupînd spațiul celor două caturi laolaltă. O scară de lemn cu

două suişuri laterale forma un soi de piramidă în vîrful căreia un Hermes de ipsos destul de graţios, o copie după un model clasic, dar vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ţinea în locul caduceului o lampă de petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru. Lampa era stinsă, în schimb o altă lampă plină de ciucuri de cristal, atîrnată de înaltul tavan, lumina tulbure încăperea. Ceea ce ar fi surprins aici ochiul unui estet era intenţia de a executa grandiosul clasic în materiale atît de nepotrivite. Pereţii care, spre a corespunde intenţiei clasice a scării de lemn, ale cărei capete de jos erau sprijinite pe doi copii de stejar, adulterări donatelliene, ar fi trebuit să fie, de marmură sau cel puţin de ştuc, erau grosolan tencuiţi şi zugrăviţi cu şablonul şi cu mîna, imitînd picturile pompeiene şi îndeosebi porfirul prin naive stropituri verzi şi roşii. Însă sistemul de perspective şi festoane în loc să fie tratat pe întregul cîmp al anticamerei, printr-o optică falsă de zugrav, era tăiat în două secţiuni corespunzînd fiecărui cot, indicînd astfel în chip supărător lipsa de coeziune a planurilor. În sfîrşit, tavanul imita prin zugrăveli casetoanele unui plafon roman. Acest sistem de decoraţie, precum şi crăpăturile lungi şi neregulate ale pereţilor, dădeau încăperii un aer de ruină şi răceală".

Teama, fiorul sînt sugerate evident prin aceste amănunte semnificative, în care epitetele (umflat, descleiat, străvechi, tocite) şi elementele auditive conturează o atmosferă lugubră şi misterioasă, un aer de ruină romantică.

Bătrînul Costache are un comportament bizar, fie din pricina senilităţii, fie simulează uitarea din teamă, din instinct de apărare, faţă de cei care-i vînau averea; ca şi bîlbîiala lui care poate fi şi un defect de vorbire, dar şi un mijloc de apărare, un mijloc de a cîştiga timp. Aflat la o vîrstă înaintată, moş Costache manifestă şi alte „bizarerii" care-i dau individualitate: îşi freacă mîinile cu „un rîs prostesc", are un supărător glas „stins", „răguşit", dar are duioşii şi tresăriri de suflet impresionante: pe Otilia, „fe-fetiţa" lui (pe care o iubea în felul său), moş Costache „o sorbea umilit din ochi şi rîdea din toată fiinţa lui spînă cînd fata îl prindea în braţele ei lungi".

Conştient că sora lui, Aglae, ca şi nepoţii (Aurica, Titi) la care se adaugă escrocul nonşalant, abil şi jovial, Stănică Raţiu — toţi vor să-l fure, să-i ia averea, pîndindu-l şi

dorindu-i moartea cît mai devreme, Costache Giurgiuveanu trăiește drama neputinței proprii, bătrîn și neajutorat, dar și neînduplecat cînd e vorba de bani.

Deși are îndatorirea de a asigura existența Otiliei (banii Otiliei de la mama ei îi folosea în afacerile proprii), el amîna mereu reglementarea situației Otiliei. Vorbește mereu de intențiile lui de a o înfia, de a-i face o casă, de a-i pune bani pe numele ei, dar amînă tot timpul, pentru că mania lui de a ține banii e mai puternică. De aici teama, suspiciunea că va fi prădat. Îi crede în siguranță numai sub dușumea, sub saltea, și nu se poate dezlipi de ei. El va fi victima atît a propriei suspiciuni, cît și a lui Stănică, care-i grăbește moartea, furîndu-i banii Are un sfîrșit tragic.

Caracterul personajului se dezvăluie sub privirile celorlalte personaje.

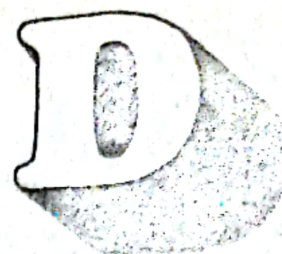
Felix înțelege că avariția lui este mai mult o manie (mania de a ține banii), dar „o iubește mult pe Otilia și se gîndește mereu la ea".

Otilia vede în „papa" — „un om bun"; însă are „ciudățeniile" lui, „cam avar". În acord cu zgîrcenia lui, bătrînul mînca „cu lăcomie, vîrînd capul în farfurie". Iubirea pentru Otilia se manifestă și se observă în gesturi, reacții elocvente; moș Costache nu protestează niciodată cînd Otilia îl mustră, stă ca un copil în fața ei.

La primul atac cerebral, Pascalopol văzu cu uimire cum bătrînul „cu nădragi de stambă și cu pătura pe umeri, ținea strîns la subsuoară cutia de tinichea cu bani, iar în mîini inelul cu chei". Pascalopol manifestă, în generozitatea și delicatețea firii lui înțelegere față de Costache, considerîndu-l „un om cam slab, cu ciudățeniile lui, dar bine intenționat".

În raport cu moș Costache se definesc moral celelalte personaje pentru că el deține moștenirea care-i polarizează pe toți. *(M.P.)*

Crudu, v. Manole Crudu



DAN

— personaj simbolic —

Dan, căpitan de plai de Vasile Alecsandri

Personajul principal al poemului este Dan, „întrupare simbolică a patriotismului și a erosmului anonim popular" (după opinia cunoscutului exeget al operei lui V. Alecsandri, G. C. Nicolescu).

Realizat cu mijloacele artei, portretul lui Dan reprezintă, simbolic, vitejia poporului român în lupta pentru libertate și independență, pentru păstrarea specificului românesc.

Dan, căpitan de plai este un *poem eroic*, adică narează o acțiune mai complicată decît a baladei, cuprinzînd mai multe episoade în care se povestesc fapte mărețe, săvîrșite de personaje însuflețite de sentimente nobile.

V. Alecsandri creează un erou miraculos de puternic în luptă (Dan); dușmanii se îngrozesc la apariția sa, el cunoaște glasurile tainice ale naturii (află de la niște stejari de prăpădul din vale; vulturii îl călăuzesc în drumul său, iar rîul își micșorează undele ca să le poată trece).

Printr-o varietate de procedee artistice (directe și indirecte), autorul realizează un portret complex acestui erou, un portret fizic și moral.

Astfel, în prima secvență, V. Alecsandri ne prezintă aspectul exterior al personajului și mediul în care trăiește: „Bătrî-

nul Dan trăieşte ca şoimul singuratic / În peşteră de stîncă, pe-un munte păduratic". Bătrînul oştean, cu toate c-a împlinit un secol de viaţă („Vechi pustnic, rămas singur din timpul său afară") şi zădărniciile îi amintesc mereu de bătrîneţe („Timpul rece apasă-umărul meu / Şi cît m-afund în zile tot simt că e mai greu"), el continuă să stea de strajă ţării, aşa cum l-a „deprins Ştefan, uşoară ţărina-i fie".

Momentele de supremă fericire (amintirile din tinereţe) cînd ţara-i striga: „La luptă, Dane!" — alternează cu meditaţiile solitarului Dan, legate de eterna temă a morţii: „O! lege-a nimicirii, o! lege nemiloasă! / Cînd, cînd s-a tocit oare a vremei lungă coasă?" Este de reţinut metafora sugestivă „a vremei lungă coasă", pentru ilustrarea ideii de trecere ireversibilă a timpului, ca şi interogaţia retorică, punctînd demnitatea celui care începe să constate că bătrîneţea este vîrsta neputinţei. Regretul după anii tinereţii este impresionant subliniat de alte două (sugestive) metafore: Dan priveşte „Fantoma drăgălaşă a verdei tinereţi / Ce fuge de răsuflul geroasei bătrîneţi". Dan trăieşte în comuniune totală cu natura, ceea ce configurează semnificaţia simbolică a personajului (simbol al vitejiei poporului nostru pentru libertate şi independenţă naţională); el este asemenea haiducului din baladele noastre populare, un simbol al poporului care a trăit în mediul ambiant al naturii care i-a fost „casă". Prin introducerea unor sugestive epitete şi comparaţii în structura poetică, autorul sugerează ideea de vechime a bătrînului Dan: El este: „Vechi pustnic, rămas singur din timpul său afară, / Ca pe un gol de munte o stîncă solitară"; el a albit de ani şi zile, ceea ce presupune şi experienţă de viaţă, dar şi luarea în considerare a aspectului exterior: „Apoi el pleacă fruntea şi cade în visare, / Iar munţii, albi ca dînsul, se-nchină-n depărtare".

Cu privire la titlul poemului, facem următoarele precizări: Dan este numele personajului principal; iar apoziţia dezvoltată „căpitan de plai" asociază doi termeni din sfere foarte îndepărtate ale vocabularului: „căpitan" este un termen militar, iar „plai" este un termen din sfera limbajului comun, denumind „partea superioară a unui munte sau deal, aproape plană, acoperită cu pajişte", locul specific al românului a cărui imagine paradisiacă apare şi-n balada populară *Mioriţa*.

În viziunea artistică a lui Alecsandri, Dan este oșteanul ce stă de veghe la hotarele patriei, supraveghind, din poruncă domnească, plaiurile românești, avînd conștiința datoriei, aceea de a le apăra de invaziile străine.

Portretul fizic al eroului se va întregi de-aici încolo cu o sumă de trăsături morale, proprii personajului romantic excepțional, pus în situații excepționale. Dan e un mare patriot: „Pe cînd el tînăr", punea în slujba țării cea mai frumoasă podoabă: „dalba-i vitejie", adesea pleca singur „prin codrii fioroși" de la hotare, în care „tuna și fulgera" contra cotropitorilor, „ca trăsnetul era" cînd „vîntura" oștirile dușmane. Astfel „țara dormea-n pace pe timpii cei mai răi".

Țara apare personificată, iar Dan — un simbol al existenței milenare a poporului român, un simbol al luptei pentru apărarea ființei naționale, și pentru înlăturarea cotropitorilor străini, — e demn și viteaz, neînfricat. Virtuțile eroului sînt hiperbolizate și puse în evidență printr-un stil retoric, colorat cu epitete, personificări, comparații sau metafore „dalba-i vitejie", „bici de urgie", mînia lui „ca trăsnetul era", „țara dormea-n pace" cînd Dan veghea „ la căpătiiul ei". Ca în legendele populare (Dan și Ursan nu figurează în documente istorice, de aceea se presupune că sînt plăsmuiri ale imaginației poporului), eroul vorbește cu murgul său, cînd „sprinten da-n lături sforăind", zicîndu-i: „N-aibi grijă, măi șoimane! eu am și duc cu mine / O vrajă rea de dușmani și bună pentru tine". Vorbirea directă, marcată grafic prin folosirea ghilimelelor, înviorează acțiunea, iar metafora („o vrajă rea de dușmani") evidențiază, o trăsătură morală esențială a eroului: curajul în clipe de primejdie. Totodată se introduce în poem un motiv specific al comuniunii om-natură „Iar vulturii carpatici cu zborul îndrăzneț / Făceau un cortegiu falnic eroului drumeț"), care va căpăta o mai mare amploare în cel de-al doilea capitol.

Folosind personificarea, dar și vorbirea directă, autorul ni-l prezintă pe bătrînul Dan ca pe eroii basmelor populare; el înțelege glasul naturii, aude conversația a doi stejari, „crescuți dintr-o tulpină", despre primejdia în care se află patria, pentru că au năvălit tătarii. Aceștia „ard satele române", „ard holdele-n cîmpii" și iau în robie „fete și copii".

„Bătrînul Dan ascultă grăind doi vechi stejari / Crescuți dintr-o tulpină pe culmea cea de munte“ (...) „O! frate, zice unul, un vînt în miez de noapte / Adusu-mi-au din vale lung vaiet, triste șoapte! / E sabie în țară! Au năvălit tătarii!“ (...) „Așa! răspunde altul, colo în depărtare zărit-am astă-noapte pe cer lumină mare! / Ard satele române! Ard holdele-n cîmpii! / Ard codrii!... sub robie cad fete și copii“ (...) „Bătrînul Dan aude, suspină și nu crede!“

Prezentarea personajului central se face acum prin verbe la prezentul istoric („ascultă“, „ard“, „zbor“, „aude“, „suspină“, „nu crede“) prin repetiția insistentă a verbului „ard“, prin enumerare (satele, holdele, codrii ard) și inversiune („adusu-mi-au din vale lung vaiet“). Propozițiile sînt scurte, tonul grav, marcat și de mulțimea exclamațiilor retorice („Ard satele române!“).

Deși bătrîn, Dan pornește la luptă, mînat de un fierbinte patriotism: „Bătrînul Dan desprinde un paloș vechi din cui / Și paloșul lucește voios în mîna lui / Bătrînul Dan pe sinu-i apasă a lui mînă / Și simte că tot bate o inimă română“. Această importantă trăsătură morală rezultă din faptele personajului, plecarea lui la luptă. Un rol important joacă aici epitetul. Dan e „bătrînul“, paloșul e „vechi“ — deci sugestia vechimii se impune de la sine. Foarte expresiv devine epitetul verbului, „lucește voios“, în care intenția personificatoare a autorului e clară.

Bătrînul oștean al lui Ștefan cel Mare urăște de moarte pe toți dușmanii țării, el și-a păstrat vigoarea sufletească, fapt ce rezultă din *autocaracterizarea* ce și-o face în versurile: „Pe inimă și paloș rugina nu s-a pus. / O! Doamne, Doamne sfinte, mai dă-mi zile de trai / Pin' ce-oi strivi toți lupii, toți șerpii de pe plai! / Fă tu să-mi pară numai atunci paloșul greu / Cînd inima-nceta-va să bată-n pieptul meu, / Ș-atunci inima numai de-a bate să încete / Cînd voi culca sub țărnă a dușmanilor cete!“.

Vedem „că mărețul om de munte“ invocă divinitatea cerîndu-i zile de trai pentru a putea strivi pe toți dușmanii țării. Metafora e, în acest pasaj, de esență populară (rezultatul unor comparații): „lupii“, și „șerpii“ sînt invadatorii, simbolizînd pe tătarii veniți „în cete“, care-și „joacă armăsarii“ în „bălți de sînge“ și pe care viteazul dorește să-i culce „sub țărnă“. Observăm că verbele sînt la modul imperativ,

iar repetițiile abundă. Tonul avîntat, specific epocii pașoptiste, și deci romanticului poet V. Alecsandri (realizat prin folosirea invocației retorice, dar și a exclamațiilor), era tonul potrivit pentru această impresionantă rugă.

În capitolul al treilea, folosind hiperbolizarea, autorul ni-l prezintă pe „mărețul om de munte" înfrățit cu natura și primind sprijinul naturii atunci cînd pornește la luptă: „Așa apare-n șesuri mărețul om de munte, / Călcînd cu pași gigantici pe urme mai mărunte! / Nu știu de el copacii tineri, crescuți pe maluri, / Dar rîul îl cunoaște și scade-a sale valuri Să treacă înainte viteazul Dan la luptă". Epitetul care-l însoțește pe erou s-a schimbat, el nu mai e „bătrînul", ci și „viteazul", iar personificarea naturii amintește de o luptă dreaptă, de apărare a ființei naționale (ca-n Eminescu: „rîul, ramul, mi-e prieten numai mie"). El „sosește-n seară" la casa lui Ursan, prietenul și tovarășul de său, luptă, alt viteaz de-al lui Ștefan cel Mare, om aspru, ca și Dan, care „stă de pază în mijlocul cîmpiei", îngrijind de hergheliile domnești. Aflînd că țara-i în mare primejdie, „Ursan tresare, geme, s-aprinde-n gîndul său", privește cu drag la „grozavu-i buzdugan", apoi, încălecînd un cal neîmblînzit, adus în grabă de fiica sa, Fulga, pornește la luptă, însoțit de Dan, ca vîntul și ca gîndul.

Merită semnalat, în această secvență (și-n a VII-a), dialogul încordat și dinamic al celor doi frați de arme, care face acțiunea mai palpitantă. Apelul autorului la vorbirea directă — transcrisă grafic prin folosirea ghilimelelor — e un alt mijloc de caracterizare indirectă a personajelor: — „Ce vînt te-aduse-aice?" / „Vînt rău și de jălire! / Ne calc păgînii, frate, și țara-i la pieire!" (...) „Să mergem"! /, «Dar să mergem! adăugă Ursan»!.

Tot în mod indirect, prin faptele sale de arme, ni-l prezintă Alecsandri pe eroul său și-n secvența a VI-a, în care, lupta cu oastea tătărască reprezintă *punctul culminant* al poemului.

Dan este Căpitanul viteaz, credincios înaltei porunci dată de Ștefan, de-a fi devotat țării, fericit că „pe inimă și paloș rugina nu s-a pus" și deci poate lovi „năprasnic" pe dușmani: „El intră și se-ndeasă în gloată tremurîndă / Ca giunghiul cel de moarte în inima plăpîndă, / Și paloșu-i ce luce ca fulger de urgie / Tot cade-n stînga, și taie-n carne vie /

Fug toţi şi per din cale-i!" Comparaţiile au darul de-a sublinia curajul eroului, iar mulţimea verbelor la prezentul istoric („taie", „se-ndeasă", „cade", „luce", „taie") imprimă dinamism sau vizualizează imaginea („paloşu-i ce luce ca fulger de urgie"). Dar eroul este nu numai un patriot înflăcărat, ci şi un bun prieten, un om bogat sufleteşte. Cînd Ursan cade rănit, Dan nu-l părăseşte la ceas de grea cumpănă, ci stă „de pază" la capul lui „Cu calu-n mîna stîngă, cu pala-n mîna dreaptă, Ameninţînd cu ochii tatarii, mi-i aşteaptă / Precum aşteaptă zimbrul de lupi încungiurat". Imaginea este vizuală, măreaţă, virtuţile eroului apărînd mereu, hiperbolizate (ca-n *Paşa Hassan*, de G. Coşbuc). Păgînii nu vor să se-nfrunte cu el, „Căci paloşul năprasnic e vultur de oţel" (metaforă).

Tătarii sînt înfrînţi, dar cu jertfa supremă a celor doi viteji: Ursan, rănit, e salvat de fiica sa, Fulga, iar Dan, rănit şi el, este luat prizonier de tătari. Finalul poemului (tabloul al VIII-lea) este foarte emoţionant. El reliefează alte calităţi ale eroului: înalta sa demnitate, dragostea de patrie, de credinţa străbună, înţelepciunea şi măreţia.

Ghirai, hanul, înfrînt atît de ruşinos de români, şi „umilit", / Precum un lup în codri ce-au fost de cîni gonit", nutreşte gînduri de cruntă răzbunare contra lui Dan. Cu inima „haină", după trei zile şi trei nopţi de frămîntări, îl cheamă pe viteaz la el în cort; prin ochii lui trec, „fulgeri" şi ameninţări îngrozitoare. Şi urmează o secvenţă de mare dramatism: „Deşi cuprins de lanţuri, măreţ intră românul!" Dialogul lor încordat, are valenţe simbolice profunde şi dezvăluie, tot indirect, alte trăsături morale ieşite din comun: înţelepciunea, dîrzenia, inteligenţa, înaltul patriotism.

La întrebarea lui Ghirai „Ce simte firul ierbei cînd coasa e vecină?", eroul dă răspunsul cuvenit: „Ea pleacă fruntea-n pace (...) / Căci are să rodească mai fragedă la anul!" Se subliniază deci atît inteligenţa bătrînului oştean, cît şi experienţa de viaţă, demnitatea şi înţelepciunea sa. Sensurile simbolice subliniate de autor sînt acestea: „firul ierbii" — simbol al vieţii ameninţate cu moartea, „are să renască mai fragedă" — simbolizează întreg poporul român, hărăzit să reziste la marile furtuni ale istoriei vitrege, să renască mereu, ca pasărea Phoenix, prin puterea de sacrificiu a vitejilor ei.

Dan, plin de optimism, își exprimă încrederea în virtuțile urmașilor săi, capabili și ei să lupte și să învingă.

Hanul, care cunoaște renumele eroului din „graiul plin de lacrimi orfanilor din lume", cît și inteligența sa vie și înțelepciunea, îi propune un tîrg rușinos: iertarea de moarte în schimbul lepădării de legea strămoșească (deci și de calitatea de creștin ortodox și de apartenența etnică, cea de român): „Dar însă îmi fac milă, de ani și de-a ta minte, / Gîndind la bătrînețea ce-apasă-al meu părinte, / Și vreu, cu daruri multe, pe tine-a te ierta / De vrei tu să te lepezi acum de legea ta!"

Răspunsul demn al lui Dan îl uimește pe Han, dar îi impune respect: „Ceahlăul sub furtună nu scade moșunoi! / Eu, Dan, sub vîntul soartei să scad păgîn, nu voi. / Deci nu-mi convine viața mișelnic cîștigată, / Nici pata fărdelegei în fruntea mea săpată. / Rușinea-i o rugină pe-o armă de viteaz, / Un verme ce mănîncă albeața din obraz. / Cui place să roșească, roșească... eu nu vreu / Nici pată pe-a mea armă, nici pe obrazul meu. / Alb am trăit un secul pe plaiul strămoșesc / Și vreu cu față albă, senin să mă sfîrșesc, / Ca dup-o viață lungă, ferită de rușine, / Mormîntul meu să fie curat și alb ca mine!"

Să subliniem, în acest pasaj, mai întîi semnificațiile simbolice. În răspunsul dat lui Ghirai se vorbește de faptul că „Ceahlăul... nu scade moșunoi". Este aici un simbol poetic, poate cel mai îndrăgit de poporul român, muntele, loc de refugiu în restriște, dar și de înălțare sufletească (e lăcașul zeilor, în antichitate), simbolul rezistenței în timp la cele mai grele încercări prin care a trecut acest popor. Să observăm apoi că apoziția simplă „Dan" determină pronumele personal „eu" și că îmbinarea celor două cuvinte amintește de formula voievodală „Io, Mircea" și conferă exprimării o anumită măreție și solemnitate. În felul acesta — moartea eroului din final — simbolul luptei pentru apărarea ființei naționale — apare, sub pana lui Alecsandri, ca o moarte tragică sublimă.

Abundența figurilor de stil, epitete, comparații, metafore („rușinea-i o rugină"... „un vierme", „față albă", „viață lungă", mormîntul „curat și alb" ca mine) conferă versurilor citate mai sus un puternic conținut emoțional. Fragmentele comentate pînă acum, dar în special capitolul

al VII-lea, sînt dominate de cele două sentimente cardinale: onoarea și dezonoarea, în jurul cărora se țes metaforele și alegoriile. Punerea discretă în antiteză a celor două sentimente amplifică expresivitatea poetică.

El recurge la cuvintele „pată", „rușine", „rugină pe-o armă de viteaz", „vierme" — pentru a sugera dezonoarea, și, în opoziție cu ele, cuvintele „albeață din obraz", „față albă", „trai fără mustrare și fără prihănire", mormîntul „curat și alb") sugerează onoarea și cinstea.

Viteazul respinge deci „mila" și „darurile" dușmanului, cerîndu-i doar: „Ghirai, mă lasă, lasă în ora morții grele / Să mai sărut o dată pămîntul țării mele!" Uimit, Hanul desface cu propria-i mînă „cumplitul lanț", „unealta de robie" sub care „leul zace", zicîndu-i grabnic: „Tată, ia calul meu și du-te". Și poemul se încheie magistral cu episodul reîntoarcerii lui Dan, grav rănit, pe pămîntul patriei, în „aerul Moldovei", de care-i fusese „dor" în ceasul din urmă al vieții, unde „se umflă pieptu-i rece", „inima lui crește", ochii-i plini de jale „privesc prin lacrimi podoaba țării sale". Și-n locul acela, de dincolo de Nistru, „Sărmanu-ngenunchează pe iarba ce străluce, / Își pleacă fruntea albă, smerit își face cruce / Și pentru totdeauna sărută ca pe-o moaște / Pămîntul ce tresare și care-l recunoaște... / Apoi el se întoarce la hanul, intră-n cort, / Suspină, șovăiește și, palid, cade mort!"

Pasajul întreg respiră un aer de măreție, caracteristic tragediilor antice. Este impresionant faptul că eroul adaugă încă o virtute în paleta înaltelor sale însușiri morale: credincios cuvîntului dat lui Ghirai, el se întoarce la han și acolo „palid" șovăiește, apoi „cade mort"; Remarcabilă este și imaginea vizuală creată de poet: Dan, îngenuncheat „pe iarba ce străluce", își pleacă „fruntea albă" și sărută pămîntul țării ce „tresare și care-l recunoaște". Personificarea pămîntului este de asemenea superbă.

Să mai precizăm un fapt: V. Alecsandri se arată și aici preocupat (ca și în poezia *Sergentul*) de a sublinia o idee scumpă lui: recunoașterea eroismului poporului nostru de către reprezentanții altor națiuni. De aceea, în final, hanul rostește, „cu durere", la căpătîiul viteazului căzut la datorie: „O! Dan viteaz, ferice de tine care piere, / Avînd o viață verde în timpul tinereții! / Și albă ca zăpada în iarna bătrî-

neții!" Eroul smulge deci admirația dușmanului pentru înaltele sale virtuți morale: eroism, devotament, demnitate și puritate sufletească. Îmbinarea fericită a comparației cu metafora și alegoria conferă fragmentului un înalt conținut emoțional.

Un procedeu stilistic de remarcat în aceste versuri finale (capitolul VII) este repetiția, prin care Alecsandri obține o subliniere și o intensificare deosebită a acțiunilor sau un plus de expresivitate („nu scade"... „să scad"; „mă lasă"... „lasă" etc.). Repetiția dintîi realizează o analogie între imposibilitatea ca Ceahlăul să ajungă un mușuroi sub furtună și imposibilitatea ca Dan să-și lepede credința „sub vîntul soartei".

Mai poate fi remarcată și stăruința, aproape obsesivă cu care Alecsandri, bun cunoscător al limbii populare, marchează persoana I în răspunsurile date de Dan. Poetul respectă acum exprimarea populară, care nu arată (în mod obișnuit) pe autorul acțiunii prin pronumele personal în nominativ, ci se mulțumește cu indicația dată de desinența verbului; în schimb apar pronume personale în dativ și acuzativ. Persoana I este însă indicată și prin pronumele posesiv, folosit ca adjectiv: „fruntea mea", „a mea armă", „obrazul meu", „mormîntul meu", „al meu dor", „pămîntul țării mele". Valoarea stilistică a pronumelui se datorează și intenției de a sublinia tonul de confesiune, rostit la persoana I, mai ales că verbele singure n-ar fi reușit să marcheze această situație.

Dacă în conturarea personajului principal, Dan, am putut urmări varietatea procedeelor de caracterizare folosite de autor, concomitent cu reliefarea unor procedee artistice, în portretizarea lui *Ursan*, vom schița doar cîteva aspecte.

V. Alecsandri prezintă pe Ursan (în mod direct) ca fiind prietenul și tovarășul de luptă al lui Dan: El este înfățișat numai din linii colțuroase și din umbre: „Om aspru care doarme culcat pe-un buzdugan, / Ursan, pletos ca zimbrul, cu peptul gros și lat, / Cu brațul de barbat, cu pumnul apăsat, / E scurt la grai, năprasnic, la chip întunecos, / El e de peste Milcov pribeag misterios".

Și el intra-n dușmani „ca vieru-n stuhu tare" pe vremea marelui Ștefan, iar acum îngrijește de „sirepe herghelii" (ca Simion, comisul, din *Frații Jderi*) și „stă de pază în mij-

locul cîmpiei", adică la hotarele țării. Prin ocupația lui pașnică, prin faptul că are avere și o fată, Fulga, viteaza, se sugerează discret dragostea de pace a poporului român. El e de „peste Milcov", un fel de Hercule misterios, fapt ce ne duce cu gîndul la ideea de unitate a românilor de pretutindeni. Viteaz, hotărît, imprevizibil, privește „grozavu-i buzdugan" cu mult drag și-l însoțește pe Dan în luptă cu tătarii, unde face adevărate minuni de vitejie, pînă la sosirea ostașilor din Orhei (cînd este rănit și salvat de fiica sa, Fulga).

Se impune o scurtă observație și cu privire la personajul *Ghirai* simbol al dușmanului, al invadatorului (cum era și Baiazid, din *Scrisoarea III*); dar personajul lui V. Alecsandri, deși are aceeași cruzime și poftă de jaf, deși dorește să-l ucidă, din răzbunare, pe viteazul Dan, se pleacă în fața demnității și patriotismul profund al acestuia, îngăduindu-i să-și ia rămas bun de la pămîntul țării. Sentimentul lui este de respect filial: „Tată, ia calul meu și du-te"!

Vorbele de laudă pe care le rostește Ghirai în final, ca și sentimentul cu care le însoțește, cel de durere, pun mai bine în evidență deosebitele însușiri ale eroului principal, Dan.

Sub raportul versificației, observăm că V. Alecsandri cultivă versul lung, de 13—14 silabe, ritmul este iambic, iar rima împerecheată: („străluce"—„cruce"; „moaște"—„recunoaște"; „tinereții"—„bătrîneții").

Poemul *Dan, căpitan de plai* împletește istoria cu folclorul, realitatea cu fantasticul, iar deasupra tuturor sentimentelor domină dragostea de țară a celor doi eroi: Dan și Ursan. *(S.B.)*

DĂNILĂ

La Vulturi! de Gala Galaction

Întreaga nuvelă este construită pe baza metaforei-simbol „cuib de vulturi" folosită acum de scriitor, purtînd într-însa multiple semnificații: aspirația oamenilor pentru o viață

liberă, mai bună, amenințarea care planează asupra oamenilor; calitățile morale ale celor care trăiesc în „vîrful muntelui", demonstrînd voință, dîrzenie, îndrăzneală, neînfricare.

După cum alte imagini sugerează, de asemenea, viața aspră, sfîșiată de atîtea dureri, a acelor suflete care-și construiau destinul prin veșnica luptă cu obstacolele din jurul lor, ori dincolo de ele (exemplu: „undele oțelite" ale Iablanicioarei, culmile „colțuroase" ale Scripetelui, munții au coamele „zbîrlite pînă la cer"). Aceste structuri au valoare anticipativă, ele par să creioneze cadrul auster în care se vor desfășura faptele și se va contura destinul dramatic al celor care odată suiți în vîrf de munte, nu mai pot supraviețui nici aici.

Atenția se concentrează la un moment dat asupra baciului *Dănilă* „starostele ciobanilor din partea locului", om care trecuse prin „multe suferințe și încercase multe valuri de amărăciune". Între locuințele din fundul văii, „cea mai mare și cea mai gospodărească" era casa lui Dănilă. El este „venetic de pe plai, dar mare baci la bătrînețe". De-aici încolo scriitorul va evoca momente semnificative din biografia acestui personaj, ale cărui drumuri de pribegie și de luptă corespund cu însuși istoria poporului român în perioada stăpînirii turcești.

Chip cu adevărat memorabil — construit, în prima parte, prin acumularea unor imagini care indică drumul devenirii lui, iar în partea a doua a nuvelei, prin imaginea surprinsă în mișcare, în încordare și meditație profetică (la sfîrșit) — Dănilă constituie un personaj reprezentativ pentru ceea ce au însemnat altădată oamenii legați de glie, atașați cu trup și suflet țării, vibrînd la marile ei chemări de dreptate, libertate și lumină și sprijinindu-le după puteri. Bătrînul este semnificativ, de asemenea pentru voința de neînfrînt de a învinge nenorocirile soartei (la fel bătrînul Dan din *Dan, căpitan de plai*, de V. Alecsandri).

Printr-o suită de întîmplări povestite într-un ritm alert, și în mod succint, cititorul cunoaște drumul de chin al lui Dănilă, care, după ce „puhoiul năvălirilor străine" îi „măturase" de trei ori averea făcută cu trudă, a părăsit locurile în care se născuse, s-a urcat la munte, făcîndu-se cioban și

întinzîndu-şi în cîţiva ani neamul şi întîietatea aici, în valea Iablanicioarei.

La imaginea urgiilor, aduse din afară, de către turci, scriitorul alătură pe aceea a luptei lui T. Vladimirescu pentru împlinirea, înăuntru, a dreptăţii mult visate de popor, luptă pe care o sprijină, în mod direct, şi un grup de bărbaţi, porniţi din acel „cuib de vulturi", plătiţi şi îmbrăcaţi de Moş Dănilă şi avînd în frunte pe Păun Ozun, unul din ginerii acestuia. Păun era „un român falnic, trup şi suflet de viteaz". Soţia lui Păun este Agripina, „fata cea mai mică a unchiaşului". Ea avea trei copii: Măriuca, Vlad şi Păunaş, care era „abia de două luni".

După terminarea acumulărilor, realizate prin retrospectivă, întreaga construcţie epică soseşte, din nou, la acel moment de tihnă şi de lumină, descris la început. Natura, măreaţă, dar severă, se umanizează. Scriitorul înfăţişează gospodăria lui Păun Ozun, stăruind pe imaginea primilor doi copii — Măriuca şi Vlad, „care se jucau lîngă şuvoiul Iablanicioarei", ce trecea prin fundul grădinii şi pe aceea a mamei lor, Agripina. Păunaş, foarte mic, născut după plecarea tatălui său la luptă, dormea în albie.

Casele „întemeiate în acest cuib de vulturi" erau fără bărbaţi. Toţi erau duşi după treburi: „Mai rămăseseră pe lîngă vetre moşnegii, femeile şi copiii". „Dar această pace adîncă a locurilor", fîntîna dintre munţi, plină de chipul şi de aleanul soarelui", este sfîşiată, pe neaşteptate, de un strigăt care sfîrtecă sufletele şi întreaga fire: „Fugiţi! Vin turcii!" Imediat notează autorul, slăvile fură „sfredelite" de „ţipete, nechezături şi împuşcături".

Din acest moment, firul epic capătă un ritm extrem de încordat, de dramatic, sugerînd, în mod excepţional, dramatismul acelei femei, simbol al mamei în stare să se sacrifice oricînd spre a-şi salva copiii. Nuvela se aşază de-acum înainte în cel de-al doilea plan al acţiunii sale, pe lupta disperată a Agripinei pentru a ieşi dintr-o situaţie-limită, impusă de venirea neaşteptată a turcilor. Groaza care pune stăpînire pe întreaga fiinţă a Agripinei este dezvăluită gradat prin consemnarea stărilor ei fizice şi psihice. Reacţiile ei febrile, disperate, sînt comunicate de scriitor într-un limbaj menit să transmită panica, spaima.

Drumul Agripinei, alergînd cu cei trei copii de mînă sau în brațe, luptîndu-se cu muntele, cu moartea, se realizează, de fapt prin măiestria scriitorului, ca o pagină dintre cele mai frumoase din literatura noastră, o pagină clocotind de durere, vibrînd de înfiorate descrieri, în care se armonizează permanent lumini și umbre. Procedeele la care apelează Gala Galaction pentru a-și caracteriza personajele sînt restrînse. *Două* sînt modalitățile dominante: a) *Prezentarea personajului făcută de autor* și b) *Dezvăluirea trăsăturilor de caracter ale personajelor așa cum reiese pe baza participării lor la acțiune.*

Surprinzîndu-și eroina într-o situație-limită, autorul are prilejul de a evidenția adevărata esență a ființei acesteia. Agripina este nevoită să urce o adevărată Golgotă. Privind-o la început din exterior, G. Galaction îi surprinde mai ales gesturile febrile: „se repezi la Păunaș, îl ridică din albie, îl puse în poală și, prin ușa din fund, țîșni în grădină. Se strecoară lîngă gard, ajunse pe Măriuca și pe Vlad și tîrîndu-i după ea, începu să urce coasta din fag în fag".

Suita de verbe folosite aici la perfectul simplu sau prezent constituie mijlocul principal al creării sugestiei de spaimă ce-o cuprinsese și al hotărîrii luate cu bărbăție de a-și salva, cu orice preț, copiii, alegînd pentru aceasta cărarea cea mai scurtă, dar și cea mai anevoioasă.

De aici înainte, atenția scriitorului este distribuită între personaj și natură. Gala Galaction folosește o gamă largă de procedee artistice care, toate la un loc, scot la lumină copleșitoarea frumusețe morală a Agripinei.

Urmărindu-și personajul din momentul cînd începe să urce „scara de bolovani și rădăcini", autorul face remarca: „Trebuia un om zdravăn ca să poată să biruiască pieptul muntelui, nu o muiere cu un copil în poală și cu alți doi tîrîș, după ea". Într-adevăr, trăsăturile fizice, în special tinerețea și vigoarea Agripinei, accentuează și mai mult eforturile ei de a-și salva, cu orice preț, copiii. Era voinică Agripina, „tînără și vînjoasă", dar „povara cu care se lupta era peste puterile unei femei:"...suia din greu cu pieptul tot atît de măcinat ca și șuvoiul de alături, ajutînd pe Marinca și pe Vlad și ferind pe Păunaș, din poală, ca să nu-l izbească de pietre ori de crengi". Pentru a relata dificultățile urcușului, care constituie, de fapt, desfășurarea acțiunii, scriitorul ne

comunică suferința fizică a femeii și, mai ales, stările ei sufletești, insistînd asupra, gîndurilor năvalnice ale personajului, care este gata de orice sacrificiu pentru a-și feri copiii de primejdii: „Unde să se ascundă, unde să întîrzie acum cînd focul arde la tălpile picioarelor! Mai bine să lupte pînă cînd i-o plesni inima în piept. Dacă ajunge la stînă, poate să cadă și să moară; au scăpat copilașii. Sîngele lui Păun; rodul dragostei lor, lumina ochilor lui Dănilă! ...Mai bine să urce, să urce! Să nu se lase pînă nu s-o vedea măcar în poenița de sub stînă și atunci, cînd o cădea moartă, Măriuca, Vlad și Păunaș au scăpat cu viață".

Observăm că autorul notează în mod direct gîndurile eroinei pentru ca mai apoi să înregistreze senzațiile ei, unele de o violență rară (generată de oboseala, durerea și marea tensiune nervoasă prin care acesta trece). Urmărim astfel o gradație dinspre interior spre adînc, spre interior, sugerată între altele, prin folosirea unor interogații și exclamații bine plasate, prin construcții eliptice care măresc tensiunea, încordarea, prin *trecerea* bruscă de la vorbirea indirectă la cea directă.

Zbuciumul Agripinei este pus în evidență de către autor cu ajutorul analizei psihologice, modalitate de investigare prin care autorul încearcă să descifreze trăirile interioare ale personajului, dezvăluindu-ne frămîntările morale ale acestuia.

Din punct de vedere stilistic, analiza psihologică se realizează prin intermediul unor metafore și comparații constituite cu ajutorul unor elemente de figurație poetică împrumutate din mediul de viață al personajului: „La pieptul ei ardea toată pădurea și bătăile inimii erau bolovani încinși, care săreau din loc în loc și o loveau în coaste"; „pieptul îi horcăia ca niște foale"; „Agripina începu să șovăiască, asemenea vitei lovite între coarne". Ajunsă în poiană, ea se simte rău: „Munții și pădurile se învîrtiră cu ea și toată greutatea trupului i se răsturnă în cap, ca apa într-o sticlă, în gîtul sticlei, cînd o întorci cu fundul în sus".

În întreaga nuvelă există o deplină concordanță între aspectele de natură și sufletele oamenilor, caracterele acestora „oțelite" și ele parcă precum undele Iablanicioarei. Astfel, în momentele disperării mamei, disperare ajunsă la paroxism, natura vibrează parcă în acord cu durerea ei halu-

cinantă: „Copacii dimprejur zvîcneau şi începeau să se facă roşii"; „În pieptul ei ardea toată pădurea". Copiii obosiţi cad jos pe rînd „ca nişte bujori frînţi de ploaie". Şi, ca Făt-Frumos din basm, care, în momente de restrişte îşi găseşte scăparea în apa vie, Agripina îşi moaie mîinile în spumele pîrîului şi „îşi aruncă pe ochi cîţiva pumni de apă, cum i-ar fi aruncat pe nişte cărbuni aprinşi". Setea provoacă senzaţia de foc mistuitor, şi-i sugerată în termeni foarte expresivi: „frigea", „fierbea", „se topea", „ardea".

Întîlnim frecvent şi monologul interior utilizat pentru a scoate în evidenţă încleştarea disperată dintre voinţa personajului şi încercările supraomeneşti la care este supus. Cînd ajunge în poiana cu căpiţe, dedesubtul Brăcinelului, Agripina, căzută la umbra unui stog, cugetă: „Tata n-a simţit primejdia. Ciobanii sînt risipiţi şi turcii o să-i ia fără veste. Trebuie să merg pînă la stînă."

Încordarea din gradaţia epică atinge punctul culminant în momentele în care Agripina, după ce-l ascunsese pe Păunaş într-o căpiţă de fîn, din poiana de sub stînă, ajunge, aproape nebună de durere şi oboseală, împreună cu cei doi copii mai mari, Măriuca şi Vlad, la moş Dănilă: „— Au venit turcii în sat, bunicule!" strigă fetiţa.

Scena urcuşului prilejuieşte autorului conturarea portretului moral al eroinei. Ca personaj literar, Agripina ne emoţionează, în primul rînd prin puterea ei de jertfă maternă şi de sacrificiu. Ea trăieşte şi se impune în paginile nuvelei, prin uimitoarea ei frumuseţe morală, concretizată în nobile trăsături de caracter: dragoste neţărmurită pentru copii, dîrzenie, voinţă, solariditate familială, eroism. Reprezentînd o sinteză a calităţilor morale ale poporului nostru, Agripina din nuvela *La Vulturi!* poate fi considerată, pe drept cuvînt, un personaj-simbol pentru eroismul dovedit de poporul nostru de-a lungul zbuciumatei sale istorii.

Concepută prin procedeele simetriei, gradării şi contrastelor, nuvela conţine din nou, spre final, un tablou de natură peste care pluteşte liniştea împărătească. În centrul acţiunii se află iarăşi chipul cu adevărat memorabil al bătrînului Dănilă, menit să treacă printr-o încercare dramatică. După ce află vestea venirii turcilor, bătrînil îşi ia oamenii înarmaţi cu flinte şi pleacă spre poiană, după micuţul Păunaş, dar fînul căpiţei era răvăşit şi Păunaş nicăieri: „Păsările cerului

coborîseră în poiană și-l smulseseră pe Păunaș din zbuciumul plînsului, din durerile foamei și din tot vaietul și chinul unei vieți omenești". Moartea copilului, care constituie *deznodămîntul tragic* al întregii nuvele, capătă *semnificații simbolice* deoarece Păunaș reprezintă însuși viitorul, adică ceea ce ar fi putut să fie peste 40—50 de ani pe plaiul dezrobit de Tudor. Dar nu venise încă vremea eliberării acestui neam greu încercat, un popor „nenorocit și rob încă pe multă vreme", asupra căruia se abăteau nu numai vulturii din ceruri, ci și cei de pe pămînt.

Invocația către divinitate rostită de către Dănilă în final capătă semnificații adînci justificînd titlul simbolic al nuvelei: „Pune un hotar Stăpîne, nenorocirii noastre! Ajungă Sfinției Tale atîta jertfă! Ajungă atîta risipă, atîta jaf la vulturi, din mana bietei țări și din carnea noastră!"

În felul acesta *deznodămîntul tragic* este dublat de o *meditație* nu mai puțin tragică, *simbolică*, și în același timp *profetică*. Lumea aceea românească — natură și oameni — o lume aspră dar sublimă prin înfățișare și frumusețe morală, prin înălțimea și puritatea idealurilor, o lume sfîșiată, în chip nedrept, de dureri și năpaste, este dominată acum de figura îndurerată a bătrînului staroste al ciobanilor care plînge în fața cerului, se roagă, cu patetism sfîșietor, pentru un destin mai bun al neamului său.

Nuvela *La Vulturi!* rămîne în esența ei o carte deschisă a sufletului românesc înzestrat cu mari disponibilități fizice și morale în lupta cu realitățile crude ale unor timpuri trecute. Străbătută de o idee generoasă — a dragostei de țară — ea transmite peste generații și mesajul mereu actual al luptei pentru păstrarea libertății și a păcii în lume.

Narațiunea din *La Vulturi!* este înviorată de prezența dialogului purtat între Agripina și copii și între moș Dănilă și Măriuca. Dialogul intervine în momentele de mare dramatism: sosirea turcilor, fuga disperată a Agripinei și a copiilor prin munți în momentul culminant, găsirea scutecelor lui Păunaș, înroșite de sînge.

Monologul lui moș Dănilă, din final, acea rugă răzvrătită, plină de semnificații, încheie o întîmplare al cărei deznodămînt ne impresionează.

Nuvela abundă în descrieri de natură. După zile cu ploi, uriașii munți erau „blajini, tihniți și prididiti de soare".

Este ziua senină care prevestește furtuna, venirea turcilor. Sfîrșitul tragic al acestei zile este sugerat și de vulturii care „se roteau cu neobosită măreție" în „nesfîrșirea albastră". Liniștea peisajului contrastează puternic cu zbuciumul sufletesc al personajelor tocmai pentru a-l releva.

Abundența propozițiilor interogative din ultima parte a nuvelei este justificată de monologul interior al baciului Dănilă. Acesta se gîndește la Tudor, la Păun, la venirea turcilor și-i pune conștiinței întrebări disperate: „Încotro să fie Tudor cu ai lui? Tot în București, ori aiurea? Ce a făcut el de atîta vreme? Ce au căutat turcii pînă aici? Cînd au venit? Ce vijelie i-a adus?"

Cei cîțiva termeni regionali („vlădică", „zaplan", „smăcinat", „a chișni", „schimă", „podabie") fac narațiunea mai pitorească.

Marea artă în mînuirea narațiunii, a dialogului și a descrierii, întreținerea mereu trează a atenției lectorului, fac din Gala Galaction un povestitor îndrăgit de toate vîrstele. *(S.B.)*

DECEBAL
— personaj simbol —
Decebal de Mihai Eminescu

Drama *Decebal*, face parte din opera dramatică eminesciană, operă rămasă în proiect. Cea mai împlinită, *Decebal*, reprezintă un atît un preconcept dacizant asupra istoriei naționale ci mai ales „un personaj uluitor de o măreție imperială care nu este, cum ar putea să pară, expresia unei megalomanii, ci rezultatul psihologic al gravei vulnerări pe care popoarele mai mici o au de îndurat cînd se abate peste ele vîntul aspru al istoriei" (Petru Creția). M. Eminescu a ales

pentru dramaturgia sa și alte simboluri ale istoriei naționale: Bogdan, Dragoș, Alexandru Lăpușneanu, Andrei Mureșanu.

Inaugurînd teatrul poetic, de idei, Eminescu ar fi continuat, mai ales tradiția teatrului istoric, întemeiat de B.P. Hasdeu cu *Răzvan și Vidra*, V. Alecsandri cu *Despot-Vodă*, prin *Decebal*, 1873, *Bogdan Dragoș*, 1879, *Alexandru Lăpușneanu*, 1880. Drama proiectată în cinci părți, are următoarele personaje: Decebal — regele Daciei; Boris — principe dac; Dochia — nepoata fostului rege Diurpaneu; Traian — împăratul Romei; Longin — legat roman; Iaromir — principe iazig; Pater Celsus — un roman la curtea lui Decebal; glasul faurilor de arme; un paj și curteni.

Titlurile celor cinci părți sînt semnificative. Partea I-a: *Pacea pămîntului vine s-o ceară* — un dialog între împăratul Romei și Celsus, în care se vorbește și despre Decebal, despre Dacia.

Partea a II-a: *Împăratul singur* — prilejuiește posibilitatea unei meditații asupra soartei Romei, istoriei, condiției împărăţirii „Ca o poveste să-mi aud viața, / Ca pe un mit eu să mă văd pe mine: «A fost odată-n lume-un Împărat / Și a făcut așa ș-așa, ș-apoi... / Apoi va fi murit...»".

Partea a III-a: *Înfruntarea* care începe cu un prolog — Cîntec al făurarilor de arme, cîntec care sugerează o mare forță și elan subjugate unei puteri ascunse — și care se regăsește și în finalul dramei ca un laitmotiv.

Folosind monologul și dialogul, specific genului, Eminescu îl caracterizează pe Decebal, punînd în evidență conflictul: războaiele purtate cu romanii; situațiile limită; înfrățirea cu natura; „O codri, codri, vă mișcați cu mine / Munți negri de piatră, fiți-mi gînduri, / Purtați, stînci albe, armiile de cremeni, / Mergeți naintea mea... a regelui. / Să văd apropiindu-se pămîntul, / [Venind] cu munții și cu codrii [lui] / Și stînd pe loc naintea Romei vechi...".

Decebal este caracterizat de către Boris, de către Iaromir și se autocaracterizează: „Știi tu ce sînt acei pe care-i aperi, / Acei romani? ...Ei sînt tiranii lumii... / Da! Ca amici vă leagă-ntîi de ei / Spre a vă bate apoi cu vergi de fier...".

Se face o comparaţie între vitejia poporului roman în fapta căruia este eternitatea, între Împărat şi Decebal: „În multe-ţi seamănă el ţie, Decebal, / Ca tine ridicat fu din popor, / Ca tine-n fruntea armiei fu pus...“ Îl avertizează pe trimisul roman, prin cuvinte pline de tîlc: „Nu-ntoarce sufletu-mi cu susu-n jos / Şi nu stîrni mînia mea ascunsă / Nu sînt supusul lor... nu voi să fiu! / Dac-am jurat, ce-ţi pasă c-am jurat?“ Se evocă vitejia „ai Romei vulturi i-am avut în mînă“, lupta cu Domiţian care s-a speriat de „zmeii Daciei“. Refuză gîndul morţii şi crede a avea o sută de vieţi. Indicaţiile din scena a IV-a — Alarmă, buciume de război, zgomot — Decebal iese şi reintră repede cu toată curtea şi s-aşează pe tron — sînt elocvente pentru a marca starea de agitaţie a lui Decebal: „Pe cai, pe cai! Războiul este gata, / Puneţi pe Dunăre un jug de lemn / Ca să mugească ca-şi taurii noştri / Acea bătrînă şi-ndrăzneaţă mare / Ce curge între noi şi-ntre romani“.

Dochia, îngrijorată de soarta ţării şi a regelui, rosteşte: „Toţi sînt nebuni de furie o Doamne! / Şi nici-un ochi nu vede clar aici / O, ţara mea! O, Dacie! Unde mergi?“ Vorbele grave pe care le rosteşte Decebal, pe acelaşi cîntec al făurarilor de arme care se aude de-afară, sînt zguduitoare şi cu caracter de oracol. „Da, da... Imperiul... El cade şi universu-i liber-liber! / “. Răspunde, admirativ, Boris: „Da, Da! acesta e răspunsul Daciei / Îmi vine să-ţi sărut piciorul, rege / Ce mare eşti-nemărginit de mare! / Nu pot cuprinde nici mărirea ta“.

În confruntarea lui Decebal cu Iaromir acesta recunoaşte vitejia regelui Daciei: Decebal, în timp ce Iaromir intră (scena II-a): „Deşi duşman, îţi zic: Bine-ai venit! / Eu duşmanii mei nu-i urăsc... îi bat, / Dară învinşi — eu îi iubesc, principe! / Nu crede că dorinţe oarbe-n mine / Dorinţi de glorie-mi prescriu pasul: / O ţintă am... şi l-a ei împlinire / Pe-amici îi chem... pe inamici izbesc... / Am pronunţat o vorbă mare... Cadă! *Iaromir:* „Da, Decebal... ca tine-aş zice eu... / Se poate însă?... Un obicei / vechi şi [cu]minte îl au corăbierii... / Ei nu se-ndreaptă decît după steaua / Care pe cer etern stă la un loc / Tu eşti o stea... dacă te mişti... nu stai. / Eternă însă pe cerul Omenimei / Pare a fi o singură.. a Romei... / Tu nu ştii ce voieşti... eşti oceanul. / Dorinţi fără de margini îl îngîn, / Răcnind

înalță brațele-i spumate, / De nori s-anină-n / bolta lumii bate / Sălbaticul! Van fulgere de foc / Apără cerul.. el încredințatu-i / Că bolta cea albastră e palatu-i, / Cu asalt el vrea s-o ia.., ca pe-o cetate. / Rănit de fulgere el se-ncovoaie / Și vijelia-l, reîmpinge-n patu-i / Apoi adoarme-adînc, copilărosul / Titan... un cer în fundu-i se îndoaie, / Tot ce-a dorit, visează c-are: / Tărie, stele...luna drept coroană. / Dormind murmură, murmurînd tresare... / Și cînd, trezit, el vede iar că cerul / La locu-i stă, cum că nimic nu are / Din sfînta-i înălțime...el turbează / Din nou... Astfel sînteți și voi, o daci! / Știți voi ce vreți: să coborîți vreți cerul / Spre a-l amesteca în visul vostru. / Noi ducem nava poporului nostru, / Oricîtuși marea s-ar nălța în sus / După o stea ce printre nori pătrunde, / După o stea c[e]-etern rămîne-n / loc." În următoarea replică a lui Decebal se poate identifica ideea de sacrificiu, concepția despre războiul drept și nedrept, idei ce se regăsesc și în *Scrisoarea III* (Mircea și Baiazid). *Decebal:* „Tu ai găsit-o, vorba ce ne-nseamnă: / Furtuna, da! Oceanul! Vijelia... / Astăzi o lume-n fundul ei visează / Și stelele poartă pe oglinda-i creață. / Dar mîini ea, falnică, cumplit turbează, / Se mișcă lumea ei negru măreață, / Pe-ale ei mii și mii de nalte brațe / Ducînd pieire, țări înmormîntează... / Azi un diluviu, mîine-o murmuire, / O armonie care capăt n-are, / Astfel e-a ei întunecată fire, / Astfel e sufletu-n antica mare. / Ce-i pasă ce simțiri o să vă-nspire, / *Indiferența*...solitară... mare! / Astfel sînt dacii: luptă... ș-apoi pier". *Iaromir:* „Și noi vrem luptă, dară nu pieire / Și, dacă cerul soarta o constelă / Asupra-unui popor, nu-l tulburăm." Decebal caracterizează Roma și romanii (versurile au fost date mai sus), trecînd amenințător, hotărît prin întreaga istorie, dovedindu-și superioritatea răzvrătirii sale și conturîndu-și din ce în ce mai bine personalitatea de erou tragic: „Ce [le e] lor înțelepciune, suflet? La ei chiar însăși ele sînt prostii / Și piedici sînt în drumul de mărire. / De le găsesc în inamic [î]l scuipă". Amenințarea și crunta previziune, asemenea unui oracol, se rostește sentențios: *Iaromir:* „Orbire, da, orbire care vede! / O, Decebal, de-ai ști cum se tratează / La Roma tot războiul dintre noi! / Copilării le sînt! Astfel privesc. / Curînd ți-a veni ție un legat... / Ți-a cere simplu să ne dai napoi / Tot ce-ai luat să ne despăgubești. / Sau [tot] atît de simplu îți vor spune / C-ai încetat

de-a fi al Daciei rege. / Te-ai mînia, tu vei striga... legatul / Doar va zîmbi la toat-a [ta] mînie. / [Î]ţi va lăsa trei zile, trei întregi şi grele, / Va apărea nepăsător şi rece / Va ţine toga învîrtită-n mînă / Şi te-a-ntreba iar: Pace ori război?" Pentru că: „Asupra soartei lumii nu se-mbie: / Ea e menită de a fi supusă". Decebal hotărît şi ameninţător: „Taci, admirarea ta e o turbare, / Nu sînt dator să cruţ turbarea ta. / Tu uiţi cui îi vorbeşti... lui Decebal, / Al Romei inamic neîmpăcat. / Nu fă să uit ce eu respect în tine: / Pe prinsul... nu... pe oaspetele meu."

În partea a IV-a: *Blestemul şi căderea*, prin indicaţiile scenice date se sugerează marea dramă — „Decebal — între flăcări luminoase. Fund în dreapta, grup de oameni în zale, luminaţi de aruncăturile razelor. În mijlocul lor, mai nalt, în poziţie nobilă, Traian". Opunînd pe cei doi, prin rostiri dramatice, Decebal nu pare un învins. Astfel el aruncă un blestem zguduitor asupra Împăratului şi istoriei tragice de care a avut parte. *Decebal:* „Zeci de secoli vă urcarăţi, zeci de secoli să cădeţi, / Viaţa voastră să nu fie decît o lungă cădere! / Cum aţi omorît voi un popor, astfel să muriţi şi voi!" Continuînd apoi, dialogînd himeric cu Traian, în afara vreunei împrejurări anume, Decebal întreabă şi se întreabă: „Credeţi voi / Că va dura în veci puterea voastră? / Nu, pe cît v-aţi suit veţi şi cădea". Evocînd apoi ipoteza învinsului şi acuzînd lipsa dreptului de a „subjuga lumea", Decebal încheie prin a se întreba — „Voi oameni nu sînteţi, zei nu sînteţi, / Ce sînteţi dar? Nici una nu, nici alta. / Cum v-arogaţi dar dreptul de-a supune? / Cum vreţi ca oameni să se plece vouă?" Prin vocea Împăratului se construieşte în antiteză cele două personalităţi, rostirea fixînd atît trăsăturile de caracter ale lui Decebal, cît mai ales ale poporului lui Decebal. *Vocea Împăratului:* „Dreptatea noastră e puterea noastră, / Cu ea deodată vom cădea şi noi. / Voi sînteţi tineri chiar la bătrîneţe, / Iar noi în lume ne năştem bătrîni, Voi vă [î]nchipuiţi că lumea este / A voastră, însă noi — noi o luăm. / Ceea ce doriţi, visaţi, voiţi — avem. / Ah, neputinţa cea copilărească / Din voi vorbeşte, tinere popoare... (...) Şi-aveţi atîtea lacrimi voi în suflet, / În inimă comoară de dureri. / Voi cereţi vieţii ce nu poate da... / De-aceea disperări la nemplinire. / Nimic nu-i cerem noi — şi ne dă tot. / Sînteţi poeţi ca grecii, ca persanii, / Purtaţi în gură dreptul,

binele, / Noi, noi îl facem acest bun și drept. / Nu vorbe mari, nu cîntece adînci / Care [s-arate] ce cuprins conțin / Dreptul și legea, obiceiul, bunul. / Romanul nu știe să[se-] exprime / Ca un elin... dar, pune-l să decidă / Și va decide drept, fără să știe / De ce. / Voi căutați adevărul, noi puterea, / Căutați să-nvingeți lumea... am învins-o. / Tot ce. doriți voi noi am și făcut"...

Se pot descifra în această rostire cu valoare de sentință adevăruri istorice, morale, dimensiuni umane de identificare, fundamentale: „Noi n-am dorit nimic, ci am lucrat. / Trebuie să fie un punct stabil în lume / De nu vrei ca popor peste popor / Să se împingă în veșnic crud război. / De vom cădea eu nu zic: «Vai de Roma!» / Ci-o spun cu gura mare: «Vai de cei / Ce-or răsturna-o — vai de lumea toată!» Cu valoare eternă, adevărurile rostite de Împăratul Traian întruchipează realismul său istoric, viziunea, hotărîrea, spiritul de vitejie, măreție morală și istorică pentru ceea ce reprezintă el și poporul său, pentru vitejie și demnitate. De fapt, după această rostire se spune în indicațiile scenice: „Se face întuneric și tăcere, apoi într-o lumină de amurg" se va rosti de Dochia ca într-un bocet: „Deasupra / Giulgiului tău spînzur-o coroană, / Deasupra morții tale o istorie, /: Istoria Daciei viitoare scumpe... / Din astă noapte tu ai dispărut... / Și eu ți-am [dat] a morții noapte, eu... / Că te iubesc, ce îngenunchi, ce mor. / Ah, tu, eu te gîndeam că ești de fier, / Gîndeam că moartea nu te poate-atinge... / tu ai murit—ah, cine n-o să moară!" Traian nesuportînd rostirea, replică: „Luați-o de aici, luați-o iute!" Dochia însă continuă: „Stinge-te dar, tu, vis al gloriei mele, / Stinge-te, Dacie-lumină, stinge-te! /Pare că cerul e-un palat de cezar, / Tăcut, pustiu, prin care-un vaiet trece... / E ca și cînd ar fi murit ceva / În univers — pare că Dumnezeu / e mort. Coboară-asupra lui, eternitate, / Cobori cu pacea ta asupra mea."

Dochia reprezentînd simbolul etnogenezei se autocaracterizează prin puține intervenții dar definitorii, unele, ca și cele arătate mai sus, avînd valori de sentință, gnomice, conclusive. Prin comparații și hiperbole, prin metafore, Eminescu pune în gura Dochiei concepția lui despre mîndria, eroismul, credința în șansa unei strălucite deveniri a poporului său. Moartea universului, a lui Dumnezeu, la dispariția

lui Decebal, nu poate sugera decît ideea tragediilor greceşti şi cele ale lui Shakespeare în ceea ce se cheamă fatalitate, soartă.

Punînd în antiteză cuvintele Dochiei din (Înfruntarea): „Eu simt în mine glasul, / Lumina, sufletul, durerea mării", cuvinte care încheie actul III, cu imensitatea naturii cosmice — prin metafora mării — şi moartea universului, comparabile cu stîngerea oricăror năzuinţe, a visurilor — prin moartea regelui rămîne în urmă o linişte a morţii, un bocet continuu.

Mai afectuoasă faţă de Decebal, Dochia urma să simbolizeze — conform însemnărilor eminesciene — *stînca împietrită*, neputînd să se despartă de pămîntul ei. Urmărirea personalităţii lui Decebal, în confruntare sau antiteză cu Iaromir şi Împăratul Traian concentrează, în esenţă, capacitatea artistică a poetului şi în ceea ce priveşte dramaturgia. Sobrietatea, lipsa fastului, a mulţimii personajelor determină concentrarea spre intriga şi punctul culminant, ce se identifică aproape în fiecare din părţile puse în valoare de Petru Creţia, în ediţia îngrijită de el şi care a văzut lumina tiparului în 1990.

Şi, în sfîrşit partea a V-a: *Actul din urmă*, — din care s-a păstrat un lung monolog al lui Decebal, monolog ce-l aşează lîngă legendarul rege Lear, şi el un învins al soartei.

Hamletiana întrebare „A fi sau a nu fi" deschide rostirea lui Decebal, de data aceasta un Decebal învins, în antiteză cu rostirile din primele părţi: „Sînt eu ori nu mai sînt eu e-ntrebarea?"

Prin această întrebare, şi întreg monologul, se poate vorbi de o reîntrupare a lui Decebal pentru a rosti cuvinte amare şi ciudate. Astfel, Eminescu opune personajului din primele părţi — văzut ca un leu, zimbru imperial, revoltat şi stăpînit de măreţii — un personaj însingurat, pierdut, fără soartă. şi ale cărui gînduri au ceva straniu în ele. Se vede albit, zbîrcit, sărac, necunoscut, pe jumătate mort, aproape nebun. Replica capătă dramatism, prin reconsiderarea caracterelor Romei puternice din capitolele precedente: „Ş-acel bătrîn a cărui umbră albă / O văd colo-n metal... să fiu chiar eu?... / Să fie Decebal, duşmanul Romei?... / Să fie acelaşi care-a fost şi ieri?..."

Şi apoi, o succintă meditaţie asupra a ceea ce numim „fortuna labilis" şi „vanitas vanitatum" — deci soarta schimbătoare şi viaţa ca deşertăciune: „Ce sîntem noi, ce este astă viaţă, / Pe ce se-nşiră ziua d-ieri cu azi, / Cum ne cunoaştem [de] aceiaşi? / Ce leagă fapt de fapt şi zi de zi, / Cînd ne schimbăm, cînd orişicare clipă / E-acelaş nume pentru un alt om?... / Visu — unei umbre, umbra unui vis — / Om! Care e fiinţa ta?... Ce face / Ca tu să fii... Ce face să nu te risipeşti / În propriile-ţi fapte şi gîndiri? / Singele — acestei umbre e durerea. / Toată fericirea o uităm în viaţă / Ca şi cînd n-ar fi fost, numai durerea " Viaţa este comparată cu o corabie ce se „tot depărtează... / În urmă-ne rămîne fericirea, / Durerea-n veci noi o ducem cu noi." Greaua întrebare pe care şi-o pune în legătură cu poporul său este răscolitoare, este aici drama unei tulburătoare conştiinţe, confruntate cu sine şi cu alţii, într-o prăbuşire generală. Lirică şi dramatică rostirea lui Decebal capătă valoare emblematică, mai dramatică decît rostirea lui Dan sau Ştefan din poemele lui Alecsandri — *Dan, Căpitan de plai* şi *Dumbrava Roşie*.

„În van, copilul ş-a întinde mîna / Cea mică pe al mamei tînăr sîn / Şi va-ntreba-o: «Unde m-am născut? / Şi unde este tatăl meu.. ş-unde / E ţara mea... şi unde se vorbeşte / Limba ce tu vorbeşti, căci n-o aud?... / Străină-i ţara care îmi dă lapte, / Străin pămîntul care grîu îmi dă... » / Ce va răspunde-atuncea acea mamă? / « Sărman copil — tu patrie nu ai... / A fost odat-un împărat, va zice, / Un împărat ce-acum de mult e mort. / Acela ridică în bătălie / Poporul tău şi ţara — şi-o pierdu... / Mult a trecut de-atunci, mulţi ani de lacrimi, / Prin secoli trecem, popor exilat, / Fără de zei, fără de ţară, fără / Ca loc s-avem unde să [punem] capul. / Oriunde sîntem, sîntem venetici, / Ş-astfel vom merge noi din ţară-n ţară / Pînă s-a şterge şi-urma neamului.»"

Întrebîndu-se asupra cui o să cadă vina durerii unui neam întreg, răspunde hotărît: „Asupra-mi". Văzînd în viaţă o minciună, un vis negru şi strălucit, o deşărtăciune a mîndriei dar o durabilă, eternă durere, Decebal se întrece pe sine: „Ce-mi pasă ce-or vorbi? Eu fug de ei... / De vină-s eu c-am fost ca orice om? / De vină-s eu că am dorit mărire? / De vină-s eu c-am fost orbit, deşert / Cum este lumea-ntreagă?... Nu, nu, nu! / De-o mie de ori nu... Cine

mi-a spus / Că viața-i vis, că gloria-i minciună? / Cine mi-a spus c-o pulbere sîntem? / Ba mai puțin ca pulberea... o umbră". Rememorînd vremile de împlinire, cînd poeții și poporul îi cîntau victoriile — văzînd în toate o minciună, printr-o splendidă invocație, dar și imprecație retorică, încearcă să se regăsească pe sine: „Chiar maica mea mi-a înșelat viața... / Poporul, timpul, toate îmi șoptiră: / Scoală-te, Decebal: tu vei fi mare! / Ei bine... dacă toți, toți mă-nșelară / De ce să nu-i fi înșelat și eu?... / I-am amăgit asupra vieții mele... / Asupra minții ș-a puterii mele... / I-am înșelat și i-am pierdut pe veci... / O minte, minte, mîrșavă unealtă / Care slujești ca inima s-onșeli... / Vrei să convingi că n-am pierdut nimica, / Că ce-am avut n-a fost nimic... Șireat-o, / E prea pe față șireția ta... / Prea simt în mine c-am pierdut o lume, / Că-n orice om ce l-am pierdut în luptă / O lume de speranțe-am îngropat..."

Finalul este dramatic: „Și-acum alerg dezmoștenit de tronu-mi, / Un biet bătrîn sărac, necunoscut. / Unde-i mărirea lumii? Unde-i? / Care este? [Nu, e numai strălucirea / Unui vis negru care minte neființa.]"

Concluzionînd, ne oprim la aprecierea lui Petru Creția asupra personajului Decebal și asupra valorii operei: „Acest *Decebal* (s.n.) este o fantasmă poetică de rangul regelui Lear și este investit cu aceeași măreție și vehemență amară ca aceea a marelui zimbru dacic fremătînd în puterea deplină a ceasului său. Cînd regele cel mai furtunos al dramaturgiei române devine umbra căruntă de aici cu glasul nu încă stins și frînt, însă pierdut sub cerul gol, cum însuși el este o umbră pierdută într-un deșert al istoriei, pierzania lui dă o și mai mare putere prezenței sale (din Înfruntarea). Iar poezia noastră cîștigă, atît de tîrziu, ceva care pe veci părea pierdut și va rămîne pe veci de neuitat." Căci, afirmă Petru Creția, în simbolica sa *Înfățișare* în care explică valoarea dramaturgiei eminesciene și motivează regretul pentru întîrzierea istorică de a fi publicată: „Acest volum apare cu o întîrziere de mai bine de un veac. El cuprinde partea cea mai împlinită și mai înaltă a operei (dramatice) a lui Eminescu, și el, Eminescu, ar fi trebuit s-o publice, în vremea ei, sub grija lui. N-a fost să fie așa, ceea ce a dat alt curs dramei istorice în versuri în cultura română.

Recomandăm să se citească și legenda *Traian și Dochia* a lui Gh. Asachi, considerată de G. Călinescu întîiul mit care „simbolizează constituirea însăși a poporului român". *(C.B.)*

DEMIURGUL

— personaj simbol —

Luceafărul de Mihai Eminescu

V. Luceafărul

DESPOT-VODĂ

Despot-Vodă (dramă în cinci acte) de Vasile Alecsandri

Despot-Vodă, personajul central al dramei cu același nume (1879) face parte din familia marilor personaje romantice ale literaturii universale. El își părăsește țara în căutarea gloriei. El însuși se definește cu mîndrie un „pribeag din lume, un zvînturat străin..."

Fiu de pescar din Creta, purtat în zborul meu / Prin Spania, Lehia, Germania și Franța / Cu-a mea soție spada, cu sora mea speranța", el este un aventurier atît de cunoscut în secolul al XVI-lea.

Despot e conștient de firea-i aventurieră, dar și de un destin pe care trebuie să-l urmeze și în care are încredere.

Ca orice personaj romantic, Despot este construit din contraste, fiind o personalitate puternică, — mai ales ambiția și setea de mărire îi determină toate acțiunile. Copleșit de propriu-i eu, pe care-l exaltă (în adevărate monologuri), Despot manifestă o hotărîre nestrămutată în setea-i de putere.

Ajuns în Moldova, el își expune planurile grandioase și o voință și o ambiție ieșită din comun: „Măriri, averi, putere / Aici sînt, partea celui ce știe — a zice: „Vreau!" „Eu vreau!... E timpul / O! Moldovo, uniți noi amîndoi, / să facem visuri, planuri și fapte de eroi".

Planurile și ambițiile sale sînt nobile și cuceritoare, el se visează deschizător al luptei antiotomane: „Să ștergem umilința din fruntea creștinească / Să liberăm Bizanța și patria grecească".

Afișează cu mîndrie în văzul tuturor pretinsa lui descendență nobiliară. De aceea, aduce documente bine întocmite în sprijinul convingerii: „Priviți! Iată diploma lui însuși Carol Quint / și gloriosu-i nume în litere de-argint!"

Ajuns în Moldova, se răspîndește repede zvonul „. . . Că-i o odraslă de neam prea strălucit, / Că-i domn de Samos, Paros și că-i în legătură / Cu împărații . . . că are întinsă-nvățătură. / Și limbă mlădioasă, o limbă ce-n curînd / Pe toți boierii tineri i-a fermecat pe rînd".

Inteligent și diplomat, bun orator, curajos, perseverent și viclean, frumos la chip, Despot îi seduce pe toți. El se folosește de toate mijloacele pentru atingerea țelului său. Cu intuiție psihologică sigură, el face promisiuni potrivite tuturor celor de care are nevoie în atingerea scopurilor sale. Cu daruri scumpe și vorbe alese, o convinge pe Ruxandra, soția lui Lăpușneanu, că îi este rudă; castelanului Laski îi promite, în schimbul oștilor de ajutor pentru ocuparea tronului Moldovei, bogății; o seduce pe Carmina, soția acestuia, cu ideea de a o face doamna țării; pe Moțoc, lacom de averi, îl ademenește cu postul de prim sfetnic; pe Ana, fiica acestuia, o seduce cu o probă de curaj deosebită, pe nebunul Ciubăr, cu himera coroanei.

Promite reforme grandioase reușind să-i cucerească astfel chiar și pe cei mai neîncrezători; vrea să întemeieze o Academie la Cotnari. Despot este un spirit cultivat, un om de lume.

Trufaș și despotic, ignoră poporul, tradiția. De o mare mobilitate psihologică, el trece cu ușurință de la o stare psihică la alta, demnitatea și măreția fiind înlocuite cu josnicia și lașitatea.

Rezistența și ascensiunea lui Despot amintesc de aceea a lui Ruy Blas (Victor Hugo).

Ajuns domn, el cade repede. Autorul îi subliniază greșelile.

Despot încalcă promisiunile făcute, nu se mai căsătorește cu Ana, supărîndu-l pe Moțoc, și nici cu Carmina, care îi mărturisește lui Laski adulterul său; mărește haraciul către

sultan, vrea să schimbe religia țării, introducînd luteranismul; nemulțumirea poporului crește pentru că a pus biruri grele. Prin toate faptele sale Despot devine un monarh absolut: „Eu port toată puterea, pe cap, pe braț, pe piept, / Puterea covîrșește universalul drept". Despot cade prin chiar însușirile lui, prin idealurile lui utopice, irealizabile pentru Moldova acelui timp. El este înfrînt de rînduielile străvechi ale țării pe care nu le-a respectat. „Dar Despot cu păcatul a dat mîna frățească, / El rîde cu păgînii de legea creștinească, / Icoane și potire el le topește-n bani / Și vrea pe toți românii să-i facă luterani."

Rămas singur, părăsit de boieri, de cei pe care i-a trădat după ce l-au ajutat, este răsturnat de popor, căci, „Conflictul fundamental, consacrat în teatrul istoric românesc, este nu între indivizi, ci între ambiția voievodului de o parte și rezistența tradiției și a corpurilor constituite pe de alta" (G. Călinescu): „Ce lege? Vrerea mea!. .. Eu port toată puterea!"

Boierii, în frunte cu Tomșa, văd în Despot un spoliator și un papistaș ce trebuie înlăturat prin moarte, după obiceiul pămîntului. Tomșa îl acuză pentru trădarea țării: „Această țară te-a primit la piept / Tu, Despot, ai vîndut-o lui Ferdinand germanul, lui Sigismund polonul, lui Soliman sultanul, / la toți dușmanii care ți-au fost de ajutor!"

Despot este ucis de fanaticul Ciubăr, ca sub puterea unui destin implacabil. Dar el rămîne demn în fața morții, nu se teme, se simte copleșit de fatalitate, însă nu se umilește. Discursul pe care-l ține este impresionant prin noblețea idealurilor pe care și le-a propus: „Visînd neatîrnarea, vroit-am prin români / Să dau loviri de moarte dușmanilor păgîni. / Am vrut cu-al nostru paloș, frîngînd soarta-ncruntată, / Să scol creștinătatea pe-al ei mormînt culcată. / De mi-ajuta norocul s-ating visu-mi din zbor, / Aș fi numit de lume erou, liberator; / Dar nu ne-a dus destinul și timpul la izbîndă. / Și iată-mă, eu, Despot căzut azi la osîndă! / Așa lumea-i deprinsă pe om a-l transporta: / Învingător, pe-Olimp!, învins, pe Golgota!... / Vreți moartea mea? ...Sînt gata! Ucideți!"

Gestul scoaterii însemnelor domnești este privit contradictoriu: de „o autentică grandoare" — apreciază Șerban

Cioculescu; Al. Săndulescu consideră însă că gestul lui Despot „nu are acoperire psihologică, fiind pur teatral".

Ciubăr nebunul exprimă esența căderii lui Despot: „Ai vrut să ucizi legea? ...Mori! Legea te ucide!"

„Prin Despot, spunea G. Călinescu, Alecsandri a creat un erou romantic, tipul uzurpatorului aventurier, în care pulsează patosul romantic, surprins într-o dramatică zbatere a firii lui contradictorii, între înălțare și cădere. Privit în evoluția teatrului românesc, personajul lui Alecsandri este o izbîndă, el rămîne un personaj viabil". Drama lui Alecsandri „constituie un progres de adîncime neașteptat. Pe lîngă maturitatea tehnică, apare facultatea creației de oameni". *(M.P.)*

DINU PĂTURICĂ

Ciocoii vechi și noi de Nicolae Filimon

Nicolae Filimon își propune să contureze artistic o anumită categorie socială, caracteristică secolului XIX, și anume tipul ciocoiului, definit în „Dedicație" și „Prolog".

Primele fiziologii fuseseră scrise, după model francez, de C. Negruzzi, I. Heliade Rădulescu, M. Kogălniceanu, fiind un gen literar la modă.

În manieră fiziologistă, Filimon sintetizează esența morală și socială a tipului: „Ciocoiul este totdeauna și în orice țară un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie și dotat cu o ambițiune nemărginită".

Scriitorul își propune să urmărească în „deosebitele faze prin care el a trecut de la ciocoiul cu anteriu și cu călămări la brîu al timpilor fanariotici, pînă la ciocoiul cu frac și cu mănuși albe din zilele noastre".

Prin romanul *Ciocoii vechi și noi* Filimon realizează doar ciocoiul din prima fază, „al timpilor fanariotici", pe fundalul Bucureștiului aflat la finele epocii feudale și de avînt a burgheziei (1814—1825). Conflictul romanului este prefigurat chiar în „Dedicație": „Vouă, dar, străluciți luceferi ai vicielor, care ați mîncat starea stăpînilor voștri și v-ați rădicat

pe verinele acestora ce nu v-au lăsat să muriți în mizerie"...

Deși personajele sînt construite în alb-negru, bune și rele, aceste forțe umane nu intră în conflict, ele avînd o existență paralelă.

Dinu Păturică va intra în conflict cu Andronache Tuzluc — ciocoi consolidat, în devenirea sa — ruinîndu-și propriul stăpîn. Scriitorul urmărește simultan efortul gradual spre parvenire, depus cu luciditate de eroul său, și ruinarea sistematică a postelnicului.

Povestea lui Dinu Păturică se conturează în cursul narațiunii, urmărind îndeaproape fișa fiziologică.

Tehnica portretistică este realist balzaciană.

Trăsăturile fizionomice dezvăluie trăsăturile intime, gesturile, mimica, vestimentația, interioarele vorbesc despre starea socială, nivelul economic și cultural al personajului.

Eroii sînt portretizați în capitole „speciale"; „cu desăvîrșită tehnică balzaciană este făcută prezentarea eroilor principali" (G. Călinescu).

În capitolul I, dedicat lui Dinu Păturică, scriitorul înregistrează în amănunțime trăsăturile fizice care implică trăsături morale: „scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, cu nas drept și cu vîrful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mîndria grosolană."

Îmbrăcămintea lui Dinu Păturică vorbește de sărăcia sa, de condiția lui umilă: „îmbrăcat cu un anteriu de șamalagea rupt în spate", ... cu picioarele goale băgate în niște inimi de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei". Ca scriitor ce vrea să moralizeze, să îndrepte, Filimon previne cititorul asupra intențiilor personajului: „ ...trăsările feței sale lăsau să se vază pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupă nu era decît planuri ambițioase".

Filimon procedează ca un scriitor realist; prin descrierea îmbrăcămintei el fixează epoca și calitatea socială a personajului său.

Sub aspectul deplorabil al tînărului se ascunde însă o forță puternică, dominată de ambiție, de setea de a se înălța cît mai sus.

Fizionomia descrisă, „nasul drept și cu vîrful cam ridicat în sus", este pentru scriitor indiciul sigur al unei trăsături morale de esență, ce-i definește eroul.

Antipatia scriitorului este evidentă. Trei trăsături sînt precizate de la început: viclenia (ochii), ambiția și mîndria grosolană. Portretul moral se va adînci și îmbogăți cu alte însușiri, pe măsură ce personajul va urca treaptă cu treaptă în drumul său de ascensiune și decădere.

Scriitorul urmărește în detaliu evoluția personajului, dezvăluindu-i trăsăturile diabolice. La început acesta îndeplinește treburi umilitoare: ca ciubucciu își freca stăpînul pe picioare, îl ajuta să se îmbrace, îi da de spălat, îi aducea dulceață, cafea și ciubuc. Lingușitor cu celelalte slugi ale boierului fanariot, „se silea să-ntreacă pe toți în zel și activitate". Perseverent în atingerea țelurilor sale, el învață tehnica hoției de la alți servitori, fiind, pe rînd, de la ciubucciu, logofăt, sluger, pitar, și, în cele din urmă, sfetnic de taină al postelnicului.

Camera lui de ciubucciu, pe vremea primei slujbe la curtea postelnicului Andronache Tuzluc, pune în lumină modesta și umila condiție de la care pleacă Dinu Păturică. Descrierea camerei relevă grija scriitorului pentru amănuntul semnificativ: aici „se aflau un ibric colosal, o mulțime de ciubuce, feligene pentru cafea, chisele de dulceață; un lighean de argint, un mizerabil pat de scînduri."

Dar Dinu Păturică nu este deloc dezolat de sărăcia camerei lui, ci, dimpotrivă, aruncînd „o privire rece și disprețuitoare, se simte mobilizat cu toată energia, sigur pe sine; deschizînd perspectiva planurilor sale: „Iată-mă în sfîrșit ajuns în pămîntul făgăduinței; am pus mîna pe pîne și pe cuțit", arată și mijloacele pe care le va folosi: „curagiu și răbdare, prefecătorie și inșchinzarlîc și ca mîne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot".

Construit în scop evident demonstrativ pentru a ilustra o categorie socială care îi repugnă, deci polemic, personajul — tip al ciocoiului — e fundamental negativ, de la început pînă la sfîrșit.

El va folosi un evantai larg de mijloace în spolierea stăpînului său: se va instrui în arta ipocriziei și intrigii, „aceste două mari mijloace ale parvenirii". Conștient că-i trebuiesc cărți care să-i „subțieze mintea", să-l învețe mijlocul de a se ridica „la mărire", va citi cărți despre marii bărbați ai lumii cum ar fi „Comentariile lui Cezar", operele lui Machiavelli,

Purtarea sa în relațiile cu servitorii, este nu numai ireproșabilă, dar știe să se facă „iubit și adorat de toate slugile", fiind astfel desăvîrșit în arta prefăcătoriei.

Dinu Păturică se dovedește și un maestru al disimulării, cucerind încrederea deplină a postelnicului Andronache Tuzluc: el îi sărută mîna, „cu cea mai mare umilință și făcu să cază din ochii săi de șarpe două lacrime de acelea ce în aparență arată o inimă plină de recunoștință, dar în realitate nu sunt decît plînsul crocodilului prin care amăgește victima sa".

Accentul scriitorului cade însă pe studiul și dezvăluirea fizionomiei ca expresie a stărilor interioare ale personajului: „Liber acum de povara simulării, începu a se preîmbla prin cameră cu pași rari și precipitați. Trăsăturile feței sale luară un aspect straniu, ce lasă să se zărească uneori expresia unei nespuse bucurii de a-și vedea împlinite dorințele sale de atîta timp; cîteodată un nor de neîncredere în viitor schimba într-o clipă fața fizionomiei sale; apoi iar cădea într-un fel de apatie, din care trecea cu iuțeală la o feroasă și amenințătoare veselie".

Utilizarea relațiilor amoroase și alianțelor în scopul parvenirii sale constituie o nouă etapă în ascensiunea sa fiindcă postelnicul era deja ruinat. Păturică își alege aliați pe măsură: pe chera Duduca, țiitoarea postelnicului, stăpînă pe „arsenalul vicleniilor femeiești", iubind „luxul cu deosebire", punînd la cale, împreună, ruinarea sistematică a postelnicului.

Celălalt aliat, cămătarul, chir Costea Chiorul era și el pe măsura celorlalți; pentru el „a trămite la ocnă un nevinovat sau a fura... era totuna".

Discursul lui Păturică rostit cînd ajunge vătaf de curte al postelnicului, ilustrează că „ținta lui era să mănînce starea postelnicului înregistrînd toată averea acestuia sub pretextul stabilirii ordinei: „Voi pedepsi fără milă pe toți aceia ce vor căuteza să înșele pe boierul măcar cu o para". Apoi inventariă totul, scoase pe sofragiu și pe stolui și puse în locul lor pe alții, aleși de dînsul după sprînceană".

Folosește orice mijloace pentru a se îmbogăți prin ruinarea postelnicului: scoate funcțiile la mezat, vinde postul de ispravnic pentru județul Teleorman, astfel încît, ajuns vătaf, „ospățul slugei întrecea în toate pe al stăpînului",

folosind principiul „fă-te om de lumea nouă, să furi cloșca după ouă".

În spirit realist balzacian, Filimon argumentează și susține starea socială a personajului, la care el a ajuns prin parvenire, descriind amănunțit camera de vătaf a lui Dinu Păturică. În comparație cu cea de ciubucciu, camera de vătaf relevă opulența, semnele boieriei sale. Tehnica aglomerării și a grijii pentru amănuntul sugestiv e menită să lumineze o anume realitate concretă, să vorbească prin ea însăși (A. Martin): de la patul de scînduri cu o pătură, Dinu are acum „două pături turcești peste care puse saltele de lînă acoperite cu chilimuri vărgate de Idirné, pe perete atîrnă un covor de Brussa", are și el o bibliotecă, iar felurile de mîncare sînt cele mai scumpe din „delicateţile gastronomice ale Orientului".

Pe măsura derulării epice, și a urcării pe treapta parvenirii sociale și politice, se completează portretul moral al personajului.

Dinu Păturică îl ruinează pe Tuzluc cu metodă. Astfel, moșia Răsucita, viile din Valea Călugărească, moșiile Plînsurile și Chinuielile din sud de Buzău, toate sînt înghițite. Păturică ajunge sameș al hătmăniei, mare stolnic cu o casă în care se adăugau „toți paraziții Bucureștenilor"; căsătorit cu infernala chera Duduca, își reneagă chiar și părintele: „Dați-l afară pe brînci,... „Eu nu am tată".

Nimic nu-i repugnă în drumul ascensiunii sale, a setei de parvenire, nici măcar trădarea de neam și de patrie: în timpul mișcării lui Tudor Vladimirescu se angajează să-l trădeze pe Tudor în schimbul isprăvniciei a două județe (Prahova și Săcuieni).

Pentru a stoarce cît mai mult bir de la țărani (oierit, ierbărit, tutunărit, vînărit), folosește cele mai brutale metode și cînd sătenii nu mai aveau cu ce să plătească, „îi ungea cu păcură și îi lega de copaci, ca să-i înțepe viespele și țînțarii,... după ce-i sărăcea cu desăvîrșire, îi închidea în coșare, ca să nu poată reclama la stăpînire".

Dominat de o ambiție nemăsurată, el visează, după ce obține rangul de mare stolnic și „funcțiunea isprăvniciei de străini", să ajungă pînă în vîrful piramidei sociale, căci „ce folos ar fi avut avuția pentru dînsul, dacă i-ar fi lipsit acea pozițiune socială, care ar fi putut să-i deschidă ușile boierilor

celor mari şi să-l facă egal cu dînşii". Orgoliul şi vanitatea nemăsurată îl fac să viseze obţinerea puterii politice, a celor mai înalte demnităţi ale ţării, rîvnind, mînat de aspiraţiile sale nelimitate, la funcţia de caimacan al Craiovei şi chiar să fie domn.

Urcuşul lui Dinu Păturică arată un personaj activ, deosebit de întreprinzător. Toată atenţia scriitorului se concentrează asupra lui şi a grupului de personaje care acţionează împreună pentru doborîrea lui Tuzluc.

Plasîndu-le pe un fundal social realist, Nicolae Filimon îşi construieşte personajele antitetic (procedeu specific creaţiei romantice), în concordanţă cu intenţia, de a educa, opunînd personajele negative — Dinu Păturică, chera Duduca, chir Costea Chioru — personajelor pozitive — Gheorghe, Banul C., Maria.

De pe aceleaşi principii moralizatoare, scriitorul îşi sancţionează ferm personajele, finalul spectaculos aducînd izbînda binelui.

„Ciocoiul vechi şi noi" este primul roman tipologic, cu eroi complecşi. Prin Dinu Păturică, tipul ciocoiului, al arivistului epocii zugrăvite de Filimon, scriitorul deschide drum romanelor lui Duiliu Zamfirescu şi Ion Marin Sadoveanu, care completează seria tipologică a arivistului.

„Prin temă, *Ciocoii vechi şi noi* e un mic roman stendhalian (bineînţeles fără filiaţiune directă şi fără luciditate analitică), iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. (...) Filimon se complace în modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete şi exploziile ambiţiei. Oricît de enormă ar fi comparaţia, Păturică nu e un simplu şi vulgar vînător de avere, ci un însetat de toate senzaţiile vieţii. (...) Esenţialul este că toată energia lui Păturică rămîne intactă, aspiraţia lui la înălţare neavînd nici o oprire. Dinu Păturică e frumos, e în stare să capteze repede simpatiile, ipocrit cu precocitate şi onctuos. E inteligent şi iubitor de a se instrui (...) Şi intelectualitatea la el nu e o simplă poză" (G. Călinescu).

Eroul lui Filimon rămîne un personaj de referinţă, căci după aprecierea lui G. Călinescu „nu este în literatuia noastră, pe măsura deplasării orizontului, un erou cu acte mai solide de stare civilă decît Dinu Păturică". *(M.P.)*



DIONIS
— personaj fantastic —
Sărmanul Dionis de M. Eminescu

Meritele lui Eminescu nu se înscriu doar în sfera creației poetice, ci și în aceea a prozei. El este cel care inaugurează la noi proza filozofică și fantastică *(Sărmanul Dionis, Umbra mea, Avatarii faraonului Tlà)*, este creatorul basmului cult *(Făt-Frumos din Lacrimă)* și al prozei de inspirație socială (romanul *Geniu pustiu*). Proza erotică este și ea reprezentată prin *Cezara* și *La aniversară*.

În ce privește nuvela, mergînd pe drumul deschis cu succes de Costache Negruzzi *(Alexandru Lăpușneanul)* și continuat apoi de Slavici, Eminescu creează nuvela *Sărmanul Dionis*, reprezentativă pentru proza sa, pe care o citește la cenaclul „Junimea" în septembrie 1872 și care, deși fusese primită cu neînțelegere, va fi publicată în „Convorbiri literare" la sfîrșitul lui 1872 și începutul lui 1873.

Sărmanul Dionis, în care se face simțită reflectarea subiectivă asupra lumii, reunește o serie de teme tipic romantice existente și în literatura universală: natura, iubirea (indisolubil legate de Eminescu), precum și condiția omului de geniu. De fapt, epitetul „sărman" din titlu se referă tocmai la acest fapt; epitetul simbolizează eșecul încercării spirituale a lui Dionis (Dan) și nu condiția materială a eroului.

Dionis este un tînăr copist, care, deși se trage dintr-o familie de aristocrați, are o situație materială precară. Este crescut de mama sa cu prețul unor mari sacrificii.

În această nuvelă, unde filozofia se îmbină cu literatura (prima devine pretext pentru cea de-a doua), Dionis, înzestrat cu o capacitate de înțelegere ieșită din comun, apare ca un om cu vădite înclinații spre meditația filozofică. Și, pentru că speculațiile filozofice nu îi sînt suficiente, apelează și la învățăturile lui Ruben, la cartea de astrologie împrumutată de la Riven. Astfel, într-o seară ploioasă și rece se cufundă în descifrarea acestei cărți, dar la un moment dat lumînarea se consumă, iar el continuă să citească la lumina lunii. Acum vede chipul îngeresc al unei fete la fereastra casei vecine, dar acest chip va dispărea curînd în întuneric.

Drumul spre absolut este precedat de împlinirea spre iubire.

Pentru a putea descifra cartea, Dionis se întoarce în timp pe vremea lui Alexandru cel Bun sub chipul călugărului Dan, elevul dascălului Ruben. De altfel, spaţiul şi timpul sînt coordonatele fundamentale ale nuvelei.

La îndemnul umbrei sale, Dan (Dionis) purcede la o călătorie cosmică în lună, alături de iubita sa, Maria, fiica spătarului Mesteacăn. Spaţiul selenar satisface exigenţele eroului, dar, pentru că şi aici fericirea este relativă datorită triunghiului în care se află ochiul de foc şi proverbul scris într-o arabă străveche, Dan încearcă să dezlege această enigmă; îndrăzneşte chiar să se considere părintele Universului, însuşi Dumnezeu („Oare fără s-o ştiu nu sînt eu însuşi Dumne. . ."), fapt care îi aduce prăbuşirea, întoarcerea la condiţia telurică; cunoaşterea absolutului nu este posibilă.

Trezindu-se, Dionis îşi dă seama că, de fapt, adormise într-o grădină. După ce se deşteaptă din nou vede la fereastra casei de vizavi o fată ce corespunde celei din vis. Îi trimite o scrisoare în care îi mărturiseşte pasiunea pentru ea, apoi se îmbolnăveşte. Este îngrijit de tutorele Mariei, după care se căsătoreşte cu aceasta, căsătoria fiind văzută ca o împlinire a unei iubiri, a unei existenţe umane.

De fapt, Dionis, căruia i se răpesc tabloul şi cartea pentru a fi împiedicat să mai aibă o nouă experienţă, este un om de geniu care aspiră spre absolut, însă, avînd revelaţia imposibilităţii atingerii acestui absolut, el trăieşte o adevărată dramă.

Nuvela se structurează pe ideea îndrăznelii de a cunoaşte.

Călătoria siderală a personajului excepţional, care acţionează în împrejurări excepţionale (aceste împrejurări constituind substanţa lirică a nuvelei), este o încercare de a-şi depăşi condiţia telurică. Din Lună, Dan (Dionis) vede pămîntul ca pe un bulgăre negru şi neînsemnat, imperiile sînt nişte „fărămăturele", iar oamenii, nişte vietăţi minuscule în comparaţie cu imensitatea Universului, această idee fiind prezentă şi în *Scrisoarea I*: „Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul". Pe această planetă, Pămînt, o planetă a meschinăriei, a unor lungi şiruri de crime, Dionis

(Dan) se răzbună, transformînd-o într-un mărgăritar albastru pentru salba iubitei.

Personaj romantic, ca şi celelalte personaje ale nuvelei Dionis, care îşi duce existenţa într-o cameră cu pereţii umezi şi plini de mucegai, este nevoit să accepte realitatea potrivit căreia îşi poate atinge idealul doar parţial şi aceasta numai prin iubire, care în plan terestru înseamnă creaţie.

Portretul său fizic se încadrează în tiparele romantice: este de o frumuseţe demonică, cu părul negru, „pré lung care curge în viţe pe spate"; ochii îi sînt de o adîncime tulburătoare, iar faţa copilăroasă poartă în acelaşi timp amprenta maturităţii. Se poate spune că Dionis ar putea fi şi o proiecţie a poetului.

Pe Maria, făptură angelică, serafică, o caracterizează direct şi foarte plastic: „un înger blond ca o lacrimă de aur, mlădioasă ca un crin de ceară". Ruben este şi el de o „frumuseţe antică".

În ce priveşte arta narativă, în cazul nuvelei *Sărmanul Dionis*, sîntem puşi în faţa unei naraţiuni fantastice în care întîmplările nu sînt cele ale unei „realităţi" imediate, ci ale unei realităţi care se opune celei adevărate. Prin urmare, fantasticul poate fi definit ca o categorie estetică manifestată ca o dezordine într-o ordine dată. Ca exemple de întîmplări fantastice putem da călătoria astrală efectuată în vis (visul, ca şi reveria romantică, transmigrarea sufletelor, noaptea, vieţuirea pe o altă planetă sînt motive romantice); cele trei ipostaze ale lui Dionis: Dionis—Dan—Zoroastru şi cele ale lui Ruben: dacălul Ruben — anticarul Riven; transformarea Terrei într-un mărgăritar.

Dar în strînsă legătură cu naraţiunea fantastică se află descrierea, care ocupă în nuvelă un loc important. Încă de la începutul nuvelei se realizează plasarea într-un cadru romantic prin descrierea străzilor noroioase, a cafenelelor mizere, a atmosferei sumbre în general. Apoi, Eminescu descrie universul pe care Dan—Dionis şi l-a creat pe Lună: a pus „trei luni şi doi sori în adîncimea albastră a cerului" din şirurile de munţi şi-a făcut un castel. Este descrisă şi camera lui Dionis, descriere care contribuie la caracterizarea personajului: „. . .era o cameră naltă, spaţioasă şi goală", ai cărei pereţi erau acoperiţi cu mucegai, pe patul făcut din cîteva scînduri era aşezată o „plupumă roşie", în faţa patului se

afla o masă, iar pe jos erau întinse cîteva sute de cărți grecești.

Stilul este solemn, vocabularul cuprinzînd atît arhaisme, cît și neologisme.

Deși „poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator", afirmă T. Vianu, în *Arta prozatorilor români*, menționînd între proze *Făt-Frumos din lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *Cezara*, *Geniu pustiu*, remarcă faptul că din condeiul poetului au căzut: „Cîteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de-a povesti" și că aceste noi valori „își află aci începutul drumului prin lume".

Analizînd diferitele aspecte stilistice ale prozei Eminesciene și cu precădere pe cele specifice nuvelei *Sărmanul Dionis*, Tudor Vianu reține printre particularități: caracterul fantastic al povestirii — „pictura fantastică a realității"; caracterul fantastic și vizionar, arhitectonica fabuloasă, barocă, cu simboluri care-i dau „adîncimea unei vieți morale"; imagini auditive; arta portretului; arta descrierii — comparații morale „adică acele care ilustrează și întăresc o trăsătură de caracter văzută printr-una spirituală; în felul acesta „comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești".

Eminescu este socotit mare artist în ceea ce privește zugrăvirea „vastelor perspective, panoramice, a lucrurilor văzute de departe și de sus" (peisajul lunar, fantezia lui Dionis .

„Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu — remarca T. Vianu — n-ar fi cît de cît completă, dacă n-am vorbi și despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în rîs lucrurile sau gîndurile în fața cărora se oprește mai întîi cu gravitate: un joc obișnuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea și de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sunt de căutat în acele pagini al *Sărmanului Dionis*". *(C.B.)*

DOCHIA

— personaj mitic —

Dochia și Traian de Gheorghe Asachi

Dochia este eroina unei legende românești, legendă considerată de către G. Călinescu, mitul etnogenezei.

Păstorița, fiică a lui Decebal, este urmărită de Traian și, împreună cu oile sale s-a prefăcut în stîncă. Stînca este localizată, geografic, în apropierea muntelui Ceahlăul, „Sub muntele Pion, în Moldova".

Asachi plasează astfel legenda între Piatra Detunată, la al Sihastrului Picior, unde se poate vedea o stîncă și care a fost fată „De un mare domnitor".

Lăcaș cumplit unde zboară vulturul, răsună de cîntecul amorțit al acelei doamne care este Dochia, cu „zece oi, a ei popor, / Ea domnează-n viziunie / Peste turme și păstori". Frumoasă și deșteaptă „la minte" nesemănîndu-i nici o „giună" și „Vrednică de-a ei părinte / De Decebal, ea era". Împilarea Daciei de către fiul Romei „cel mărit", nu a putut aduce scăparea ei. Astfel, Traian învingătorul este subjugat de frumusețea ei „se-nchină, / Se subjugă de amor". Dochia nu se lasă amăgită, își preface haina aurită în haină de casă „șăiag" iar „schiptru" în „toiag" — pentru a-și ascunde identitatea. Refuză chemarea lui Traian-împăratul și cu grai fierbinte îl imploră pe Zamolxis, părintele ei să n-o părăsească. Așa încît atunci„ Cînd întinde a sa mînă / Ca s-o stringă-n braț Traian, / De-al ei zeu scutită, zîrca / Se preface-n bolovan".

Stînca pietroasă ca o icoană, nu încetează însă a iubi, ceea ce face ca din al ei plîns să se nască ploaie „Tunet din al ei suspin". Avînd ursita ei care o veghează, adeseori, Dochia „Preste nouri luminează / Ca o stea pentru păstori". Se realizează un frumos portret fizic și moral, din care se desprind trăsăturile dragostei de pămîntul natal.

Invocarea lui Zamolxis — zeul suprem în religia geto-dacilor — are atribute profetice și ocrotitoare pentru Dochia.

În drama *Decebal* de M. Eminescu — Dochia este nepoata fostului rege Diurpaneu. După informațiile lui Petru Creția, genealogia este imaginară.

Şi la M. Eminescu, Dochia, vară primară a lui Boris (principe dac), are restul de a pregăti în tratarea dramaturgică „impetrirea". Desigur, în dramă se conturează ca personaj, aici, în legendă ca portret-simbol. Dochia, văzută ca o zînă în ambele opere, reprezintă faţa antitetică a lui Decebal: „chipul Dochiei, întors către Roma ca spre un principiu de depăşire a violenţei nimicitoare a istoriei, ca spre o stabilitate şi ordine superioară" (Petru Creţia) şi durerea vieţii pe care n-o poate depăşi.

Sînt de reţinut expresiile vechi arhaice, populare, fără însă a îngreuna înţelegerea. Se folosesc comparaţii, metafore, epitete. Ritmul este trohaic, specific poeziei populare. A constituit un motiv de inspiraţie pentru M. Eminescu în *Decebal*. *(C.B.)*

DOCHIA

— personaj mitic —

Decebal de Mihai Eminescu

V. **Decebal**

DOAMNA T.

Patul lui Procust de Camil Petrescu

Prin acuitatea intelectuală şi puterea de creaţie, Camil Petrescu rămîne în literatura română cel mai de seamă romancier analist al lucidităţii şi autenticităţii.

Scriitorul îşi numeşte romanul *Patul lui Procust*, în sul solul primei pagini, „dosar de existenţe".

Preocupat constant de teoretizarea actului creator al literaturii, el a adus contribuţii novatoare în poezie, în tehnica romanului şi a teatrului românesc. Concepţia sa cu privire la literatură (artă, în general) este cuprinsă în numeroase articole, studii, dar mai ales în conferinţa „*Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, apărută în volumul *Teze şi antiteze*. Camil Petrescu fixează o estetică modernă a romanului românesc; sincronizarea literaturii cu filozofia şi psihologia epocii; arta — mijloc de cunoaştere (Bergson — „cunoaşterea absolută e posibilă şi e de natură psihologică", nu putem

cunoaște nimic absolut decît răsfrîngîndu-ne în noi înșine"); autenticitatea („singura realitate pe care o pot povesti... este realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic"); luciditatea („cîtă luciditate atîta conștiință, cîtă conștiință atîta pasiune și deci atîta dramă"); narațiunea la persoana I („eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi); anticalofilismul („Am avut întotdeauna convingerea (...) că „meseria", „meșteșugul" sînt potrivnice artei", „Stilul frumos, doamnă, e opus artei...") — *Patul lui Procust*, în subsolul paginilor

„*Patul lui Procust* e întiiul roman românesc care conține o poetică exprimată" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*). O garanție a autenticității, unui fapt sufletesc o dă reala lui trăire. De aceea, în subsolul romanului, sînt aduse mărturii directe, procese verbale reprezentînd, de fapt, un alt roman, complementar primului. Autorul nu este numai organizator al „dosarului de existențe" (*André Gide,* creatorul „dosarelor de existență"), ci și protagonist al romanului, urmărind autenticitatea trăirii în conștiință a sentimentelor și faptelor obișnuite. De aceea, „trebuie să scrie numai acei care au ceva de spus", adică oameni superiori, care au „o bogăție lăuntrică, o înflorire a sensibilității". (Așa sînt Ștefan Gheorghidiu, Fred, doamna T., Ladima.)

Dar Jurnalele și documentele personajelor, deși „autentice" (în sensul dat termenului de Camil Petrescu), nu sînt reale, ci ficțiuni, așa cum precizează însuși prozatorul: „E de prisos să mai atragem luarea aminte că tot romanul acesta e o ficțiune pură...". Acest „dosar de existențe, se înțelege de la sine, este închipuit tot, și numai unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înșele".

Patul lui Procust e o „formă de garantare a autenticității realității și impresiilor înrîurită de Stendhal și de Gide, creatorii „dosarului de existențe" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II).

Dacă în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, naratorul-personaj era o singură conștiință, care filtra evenimentele, în *Patul lui Procust* tehnica e complexă. Camil Petrescu lărgește sfera de observare a realității prin prezen-

tarea unor mărturii deosebite, fiind astfel un „perspectivist" (T. Vianu, *Arta prozatorilor români*).

Romanul se compune din două confesiuni ale unor personaje deosebite privind același eveniment: trei scrisori ale doamnei T. către autor și jurnalul lui Fred Vasilescu (în care sînt incluse și scrisorile lui G.D. Ladima către Emilia), un epilog povestit de Fred, un alt epilog povestit de autor. Prin notele din subsolul paginilor, autorul explică textele, el cunoscîndu-i pe Fred și pe doamna T. Perspectiva narativă se realizează prin prisma personajelor (Fred Vasilescu, G.D. Ladima, doamna T., Emilia Răchitaru, Penciulescu, Cibănoiu, procurorul, prieteni sau cunoscuți), dar și prin prisma autorului — protagonist și el, care își expune ideile cu privire la literatură în subsolul paginilor. Deși relativizate de jocul perspectivelor, personajele se constituie antitetic, împletindu-și destinele: doamna T. — Emilia; Fred — Ladima.

Patul lui Procust este un roman citadin, erotic, cu eroi-intelectuali intransigenți cu propria conștiință. Personajele se definesc, în esența lor, prin neputința de realizare prin comunicare (pe plan erotic și în planul existenței sociale); ele au o existență paralelă.

Ca „dosar de existențe", romanul nu are un personaj principal. Cele mai multe personaje sînt nenominalizate. (Doamna T., D., X), numele lor integral îl aflăm pe parcurs (subliniindu-se relativizarea). Personajele sînt plasate pe fondul vieții politice, literare și financiare ale anilor 1926—1928, într-o zbatere lucidă, de neîmplinire. Destinul eroilor justifică titlul romanului, metaforă semnificînd nepotrivirea.

Finalul romanului rămîne deschis, pentru că „omul și lumea pot fi privite de o mie de ochi deodată, dar ele rămîn esențial neexplicate" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*).

Doamna T. (Maria Mărescu) suferă cel mai puțin din procesul de relativizare. Ea ni se dezvăluie din propriile-i scrisori adresate autorului din jurnalul lui Fred Vasilescu și din epilogul al doilea, consemnat de scriitor. Prin frumusețe interioară, sensibilitate, utilizînd analiza și introspecția, mijloc de cunoaștere a propriilor trăiri, dar și a celuilalt (D., X.), doamna T. se distinge prin aceste întoarceri înăuntru, relevîndu-ne, pe numeroase pagini, vibrația interioară, fine-

ţea observaţiei şi dramatismul trăirii lucide. Toate acestea îi dau o aură de idealitate.

Ea este o cerebrală, „frumuseţea şi atracţia sexuală exercitată de doamna T. sînt rezultatul unei bogate vieţi interioare, sînt „gîndire adevărată" (Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologcă în literatura română*).

Din notele de la subsolul paginilor aflăm că scriitorul o cunoaşte, „îi propusese să apară pe scenă", crezînd că avea „posibilităţi de mare artistă", alcătuindu-i un portret minuţios: „Nu înaltă şi înşelător slabă, palidă şi cu un păr bogat de culoarea castanei (cînd cădea lumina pe el părea ruginiu) şi mai ales extrem de emotivă, alternînd o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice... Ca fizic, era prea personală ca să fie frumoasă, în sensul obişnuit al cuvîntului."

N. Manolescu explică drama erotică a doamnei T. şi a lui Fred Vasilescu, un cuplu format din personaje superioare, care trăiesc o iubire frenetică, devorantă, cu luciditate — prin vanitatea eroilor.

Un alt portet relevă feminitatea deosebită a doamnei T.: „De o tulburătoare feminitate uneori, avea o voce scăzută, gravă, seacă, dar alteori cu mîngîieri de violoncel, care veneau nu — sonor — din cutia de rezonanţă a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, şi mai de jos încă, din tot corpul, din adîncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat ameţeli calde şi reci".

Insignifiantul D., îndrăgostit de doamna T., vede în ea femeia de excepţie, iubită de toţi bărbaţii.

Ladima oferă şi el o imagine a Mariei T. Mărescu în scrisoarea sa de adio.

Pentru Fred ea este unică. El este conştient că ea reprezintă femeia vieţii lui, de care fuge mereu, ascunzîndu-i adevăratul sentiment pe care-l trăieşte.

Femeie cultivată, fină, intelectuală, este, cum ne spune scriitorul, „o cititoare de romane". Proprietară a unui mic magazin de mobilă, cu gust pentru artă, întîlneşte la teatru pe D., un gazetar obscur, care o iubeşte de mulţi ani, fără speranţă. Doamna T. iubeşte la rîndul ei, tot fără speranţă, pe X (Fred Vasilescu), care însă o evită, inexplicabil (acestea le aflăm dintr-o scrisoare a doamnei T.). Se întîlnesc întîmplător în tren, doamna T. singură, X însoţit de o altă femeie. Scrisoarea dezvăluie neliniştea, vanitatea rănită,

pe care se străduie să şi le ascundă cît mai bine, arborînd indiferenţa. „Era în mine o durere amorţită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de alţi autori de maxime şi de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aş încerca vreodată să-mi cîştig preţul în ochii lui X".

Autorul revine insistent asupra trăsăturilor ei intime şi de esenţă care o individualizează, subliniindu-i farmecul insolit şi superioritatea: „acea permanentă tensiune intelectuală". De obicei era „absolută şi gînditoare, înregistrînd interior şi lin cele mai mici nuanţe ale clipei". Iubirea a transfigurat-o, ca şi pe Fred, trăind şi simţind la cotele cele mai înalte ale lucidităţii şi sensibilităţii interioare sentimentul deplin şi devorant al iubirii: „niciodată n-a fost mai frumoasă ca la vreo cîteva luni după începutul iubirii noastre, cînd părea exasperată de iubire. Frumuseţea ei avea în ea ceva absolut nepămîntesc, transfigurat".

Scrisorile doamnei T. în care îşi povesteşte iubirea ei nefericită pentru Fred (numindu-l, cu discreţie, X) arată o capacitate puternică de iubire, „amestec de luciditate şi febră", caracteristic eroilor lui Camil Petrescu. *(M.P)*

DOMNIŞOARA CHRISTINA
— personaj fantastic —
Domnişoara Christina de Mircea Eliade

Domnişoara Christina — roman fantastic şi erotic, a apărut în anul 1936.

Eugen Simion, motivează în *Postfaţa* la *La umbra unui crin — Proză fantastică* — V (Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1992) reluarea unui plan din 1980, a lui Mircea Eliade de a publica cele 24 naraţiuni fantastice, de la *Domnişoara Christina* la *La umbra unui crin*, scrise între 1936—1982.

Tot în postfaţa menţionată, Eugen Simion face unele precizări interesante în legătură cu multiplele axe şi nivele

stilistice ale recepтării prozei lui Mircea Eliade de către critica din deceniul patru. Sînt menționate astfel două asemenea dimensiuni: „una realistă (*Isabel și apele diavolului*, *Maitreyi*, *Întoarcerea din rai*, *Huliganii* etc.), alta inițiatică, fantastică, mitică (*Domnișoara Christina*, *Secretul doctorului Honigberger*).

Fantasticul la Mircea Eliade oscilează între două tipuri de simboluri: unul folcloric (*Domnișoara Christina*, *Șarpele*), altul indic (*Secretul doctorului Honigberger*, *Nopți la Serampore*), deși uneori, după precizarea criticului, numai cadrul rămîne exotic.

Precizăm că *fantasticul* — categorie a esteticii, se definește ca produs al imaginației sau fanteziei și reprezintă trăsătura caracteristică a literaturii antice (poemele homerice, legendele mitologice), a unor creații populare, cum este cazul basmului, a literaturii științifico-fantastice. Cultivată mai mult de romantici, literatura fantastică își leagă numele de Ernst Theodor Hoffman (1776—1822) — scriitor și compozitor romantic german, care în scrierile sale cultivă fantasticul (basme: *Urciorul de aur*, *Spărgătorul de nuci și regele șoarecilor*; nuvele: *Maestrul Martin butnarul și calfele sale*; romane: *Elixirele diavolului*, *Părerile despre viață ale motanului Murr* etc.).

Ca particularități ale fantasticului în literatură menționăm: noi dimensiuni ale timpului și spațiului, ritm special în succesiunea momentelor, plăsmuirea personajelor.

În literatura română, elemente fantastice pot fi identificate la: B. Șt. Delavrancea, G. Coșbuc, Al. Odobescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, V. Voiculescu, I. Vinea. Caracteristic fiind fantasticul lui Cezar Petrescu, Gala Galaction, Panait Istrate, Mircea Eliade. Eugen Simion precizează: „Știința lui Mircea Eliade este de a strecura într-un text totdeauna limpede astfel de simboluri care pun spiritul nostru să vadă prin lucruri și să-și cîntărească filosofic gesturile. Filiația ce se poate stabili în cadrul literaturii române duce, în cazul lui, la Eminescu și la formula *fantasticului metafizic*. Deosebirea este că Mircea Eliade evită să facă din personajele sale niște filosofi sau visători metafizici, preferînd oamenii cei mai banali cu putință și, în altă ordine, că prozatorul modern e interesat mai mult de manifestarea miturilor decît de putința omului de a egala, prin creație, divini-

tatea. Eliade desparte, apoi, definitiv *fantasticul* de *poezie* în înțelesul literar imediat, textul său se supune cu severitate demonstrației epice. În felul acesta proza fantastică a lui Mircea Eliade ne apare scăldată de lumina unei spiritualități reflexive, fără a fi totuși copleșită de erudiție mitologică și uscată de speculație. Ea a dat fantasticului românesc nota mai sistematic intelectuală cei lipsea" *(Scriitori români de azi*, II, Editura Cartea Românească, București, 1976*)*.

Avînd ca motive principale pe cele ale strigoiului și zburătorului, asemenea ca în *Luceafărul* lui Eminescu și în *Riga Crypto și lapona Enigel* a lui I. Barbu, eroii trăiesc drama imposibilei realizări a iubirii între ființe care aparțin unor lumi diferite.

În nuvela lui Mircea Eliade, cea care încearcă atingerea absolutului este femeia — *Domnișoara Christina*, care de pe *celălalt tărîm* încearcă aventura destinului cu *Egor* — reprezentînd tărîmul vieții, al muritorilor. Pe punctul de a-și exercita influența malefică, nefastă asupra lui Egor, aventura eșuează.

La conacul familiei Moscu, din Cîmpia Dunării, se întîmplă lucruri extraordinare, cum ar fi: pieirea peste noapte a vitelor slăbite, a servitorilor; Simina, fetița cea mică se comportă ca o mică vrăjitoare; Sanda, fata cea mare și doamna Moscu au stări ciudate; oaspeții care sosesc la conac: pictorul Egor Pașchievici și arheologul Nazarie (simboluri ale imaginarului și rațiunii) simt o atmosferă apăsătoare. Sanda, fiica mare a doamnei Moscu, studentă la București, este îndrăgostită de Egor, drept pentru care îl și invitase la conacul mamei ei — văduvă. Conacul era însă bîntuit de o *strigoaică*, domnișoara Christina, sora doamnei Moscu, omorîtă în timpul Răscoalei din 1907.

După cină, Egor și Nazarie, în timp ce stau de vorbă în camera lui Egor simt prezența unui strigoi ce umblă fără a fi văzut. Într-un moment de mare groază care-i încearcă pe cei doi, sorbiră din paharele de coniac, pentru că nu era ușor: „Să simți cum cineva se apropie de tine și se pregătește să te asculte cineva pe care nu-l vezi, dar a cărui prezență o simți în bătaia sîngelui „și o recunoști în sclipirea ochilor vecinului tău..."

Simina, care deținea o forță specială, insistă ca Egor să fie lăsat singur. Așa a avut loc a doua întîlnire a celor doi, de data aceasta în camera Christinei, cameră în care exista un splendid tablou al acesteia pictat de celebrul Mirea, Simina accentuînd parcă atmosfera apăsătoare, prin ceea ce spune: „...Dar lui tanti Christina i-ar place să mai fie o dată pictată..." Pictorul Egor cade pradă pasiunii erotice a domnișoarei. Christina apărîndu-i din nou în vis, somnul devine un coșmar și din toți ce-i care-i apar în vis Christina domină.

Însetată de iubire, capătă înfățișarea unui zburător, dar feminin, care, ca și strigoiul, apare noaptea.

Așadar, apărînd în odaia lui Egor, recunoscînd fiecare obiect, într-o lumină ciudată „care nu era nici de zi, nici lumină de lampă", Christina se manifestă nu ca „nemuritoare și rece" ci însetată de aventură, de dragoste: „— De cînd te aștept, șopti din nou domnișoara Christina, de cînd aștept un bărbat ca tine, un bărbat frumos și tînăr..."

Apropiindu-se de Egor, acesta simți „un insuportabil parfum de violete" și, încercînd să se dea un pas înapoi, Christina „îl apucă de braț reținîndu-l, îi spune: „— Nu fugi de mine, Egor..." Și notează scriitorul: „nu-i era teamă că stă de vorbă cu o moartă, ci îl stînjenea apropierea ei prea caldă, parfumul prea puternic de violete, răsuflarea atît de feminină".

Prin dialogul celor doi se realizează o splendidă caracterizare a celor două personaje: prin vorbire, gestică, imagini olfactive, scriitorul dovedindu-se a fi un mare creator de atmosferă și un subtil psiholog. Iată portretul lui Egor, surprins de Christina: „— Ce frumos ești, ce palid (...) Ce frumos ești cînd zîmbești..." Christina se apropie de pat, îl privește lung pe Egor, părînd că „se luptă cu sine, că încearcă să-și stăpînească o pornire oarbă puternică. Își mușcă buzele." Iată și reacția muritorului:„Egor începea să se mire că stă atît de liniștit alături de o moartă. Dar continuă: „ce bine că toate lucrurile acestea se întîmplă în vis..."

Prin detaliile din următorul fragment completăm portretul Christinei, dar și pe cel al lui Egor: „Își scoase alene o mănușă și o azvîrli peste capul lui Egor, pe măsuța de alături. Mirosea acum mai puternic a violete. Ce gust prost,

să te parfumezi într-un asemenea hal... Simţi deodată o mînă caldă mîngîindu-l pe obraz. Tot sîngele i se scurse în vine; căci senzaţia acelei mîini calde — şi totuşi de o căldură nefirească, inumană — era îngrozitoare. Egor voi să strige de teroare, dar nu mai găsi nici o forţă, glasul i se stinse în gîtlej".

Prin intervenţia obsedantă Christina încearcă să-l liniştească: „— Nu te speria, dragostea mea, şopti atunci Christina. Nu-ţi voi face nimic. Ţie nu-ţi voi face nimic. Pe tine te voi iubi numai..." Parfumul de violete, mănuşa aruncată, rostirea versurilor din *Luceafărul* eminescian — poetul favorit al Christinei sînt dovezi ale planului concret, plan care de fapt generează fantasticul, dînd senzaţia existenţei personajului din vis. Versurile sînt rostite „melodios, mai ritmat", întărind ideea iubirii unui muritor: „Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde / Şi ochi mari şi grei mă dor, / Privirea ta mă arde..."

Astfel, Christina: „Vorbea încet, rar, uneori cu multă melancolie în glas. Îl privea nesăţioasă, înfometată. Şi totuşi în ochii ei sticloşi se aduna cîteodată o umbră de infinită tristeţe." Avertizîndu-l să nu-i fie teamă de ea, Christina rosteşte şi mai obsesiv: „Cu tine mă voi purta altfel... Sîngele tău mi-e prea scump, dragul meu... De aici, din lumea mea, eu voi veni în fiecare noapte la tine... Să nu-ţi fie teamă, Egor, să crezi în mine..."

Refuzînd iubirea, iese din transă. După ce descoperă sîngele care „clocoteşte" în rana Christinei, Egor îşi confirmă ideea că partenera sa este moartă şi se produce ruptura definitivă, nu înainte ca domnişoara Christina să rostească un soi de blestem: „Mă vei căuta o viaţă întreagă, Egor, fără să mă găseşti! Vei pieri de dorul meu... Şi vei muri tînăr, ducînd în mormînt şuviţa asta de păr..."

Trezindu-se din halucinaţie, Egor răstoarnă lampa, producînd un mare incendiu la conac. El rupe pictura cu portretul Christinei făcut de Mirea. În pivniţă o găseşte pe Simina lipsită de vlagă, culcată pe pămîntul pe care l-a răscolit cu unghiile şi, potrivit tradiţiei populare, înfige un fier de plug în „trupul Christinei", sub obsesia unui glas care-l strigă: „— Egor!... Egor!..." „Întoarse ochii. Nu era nimeni. Rămase singur, pentru totdeauna singur. Niciodată nu o va mai întîlni, niciodată nu-l va mai tulbura

parfumul ei de violete, și gura insîngerată nu-i va mai sorbi răsuflarea..."

Christina se definește din perspectiva unei distincții, rafinament, melancolie, — privire sticloasă, mînă caldă, tristețe în ochi, admirație, iubire, tandrețe, dar și o oarecare ambiguitate între vampiric și erotic. Celălalt erou, Egor, trăiește o experiență tragică, dramatică, pentru că tragismul are două surse: depășirea limitelor spre absolut și pedepsirea eroului — ca în cazul lui Dionis, și nedepășirea acestor limite, care te face să nu mai fi om.

Dacă Pompiliu Constantinescu vede în *Sărmanul Dionis* „o intuiție metafizică a lumii concretizată într-o poveste cu multe ascunzișuri spirituale", pentru „Domnișoara Christina este un fel de criptografie spirituală, mereu ascunsă și mereu luminoasă, dezvoltată în jurul unei intuiții, aș zice mai degrabă în jurul unei febre. D. Eliade a pornit de la o temă folclorică: existența strigoilor, care terorizează pe cei vii cu prezența lor, le stoarce vlaga, modificîndu-le planul realității, înlocuit cu al unei ficțiuni de o forță halucinantă. Blestemul se poate înlătura, printr-o practică de magie, bunăoară înfigînd un cuțit în inima mortului, spre a ucide fantoma. În schema dată a unui simbol, romanul *Domnișoara Christina* se organizează lucid, se configurează tehnic, misterul e dozat cu abilitate, iar la sfîrșit, ceea ce era de demonstrat se demonstrează cu exces. Pictorul Egor, arheologul Nazarie, doctorul Panaitescu, oameni normali pînă la refuz, se văd invadați de spectre, se lasă convinși de lumea de dincolo de simțuri, sunt terorizați cîteva zile la un conac boieresc de umbra domnișoarei Christina, ucisă în timpul revoltei din 1907, dar necontenit prezentă în viața familiei, a d-nei Moscu, sora ei, a Sandei și a Siminei, mătușa lor, al căror destin îl conduce cu o voință demonică. Numai cînd Egor se scutură de vraja care începuse să-l răpuie și pe el, înfigînd un fier în inima strigoiului și incendiind conacul, încetează, și magia își împlinește cercul.

D. Eliade a izbutit să realizeze exact ceea ce și-a propus, iar dacă și-a propus mai mult (ceea ce s-ar părea uneori), atunci dincolo de filmul puțin american al povestirii de groază din *Domnișoara Christina* trebuie să înțelegem o răzbunare a instinctelor obscure, ancestrale ale unor intelectuali asupra

rațiunii. Și în acest caz ne aflăm tot în fața unei teme literare."

Sorin Alexandrescu fixează dimensiunile fantasticului lui Mircea Eliade: „Fără a încerca o situare a lui Mircea Eliade în literatura fantastică europeană contemporană, operație prea dificil de întreprins în cîteva rînduri, cred că nu greșesc totuși afirmînd că el poate fi considerat unul dintre puținii scriitori interesați de un fantastic folcloric sau de obediență sacră.

Originalitatea lumii lui fantastice îmi pare a consta în seninătatea ei, în absența tragicului, a damnării, a catastrofei finale, a obsesiilor și spaimelor de orice fel.

Fantasticul lui Mircea Eliade este benign, o revanșă a vieții, a frumuseții ei inepuizabile. Din acest punct de vedere, el rămîne, după părerea mea, în mod decisiv, românesc, pentru că literatura română îmi pare a fi una dintre puținele literaturi ale lumii în care fantasticul n-a devenit niciodată grotesc, tragic, sumbru, păstrîndu-și puritatea lirică, de alternativă mai bună și mai frumoasă a Realului." *(C.B.)*

DOMNU TRANDAFIR

Domnu Trandafir de Mihail Sadoveanu

Mihail Sadoveanu — una dintre principalele personalități ale literaturii noastre — „Ceahlăul prozei românești" —, și-a consacrat extrem de bogata sa creație artistică adunată în peste 120 de volume, unui singur erou: *poporul român*, surprins în diferite ipostaze și întruchipări și evocat în felurite momente, începînd din cele mai vechi timpuri ale alcătuirii ființei neamului și pînă în contemporaneitate.

În discursul de recepție la Academie rostit în 1923, discurs consacrat poeziei populare, marele scriitor spunea: „Trebuie să fac mărturisirea de credință că poporul este părintele meu literar, că trecutul pulsează în mine ca un sînge al celor dispăruți: că mă simt ca un stejar de la Orhei, cu mii și mii de rădăcini înfipte în pămîntul neamului meu".

La aniversarea a 70 de ani de viață, Sadoveanu făcea din nou o profesiune de credință semnificativă pentru legă-

tura sa cu poporul din mijlocul căruia a izvorît și căruia i-a închinat întreaga operă: „Dacă am izbutit să dau ceva valabil neamului meu, apoi toate laudele pe care le primesc cu recunoștință vreau să le întorc umiliților și ofensaților vieții, celor care, totuși, mi-au transmis depozitul sufletului, ca să-l pun în fața lumii... mărturie pentru nedreptatea imensă pe care au suferit-o și pentru crima săvîrșită asupra lor de către asupritori..."

Viața satului — cu tradițiile și puterile sale nesfîrșite, istoria — cu pildele de înălțare sufletească, de luptă pentru dreptate și neatîrnare, natura cu frumusețile ei, evocarea tîrgurilor de provincie de altădată, ca și chipul unor oameni cunoscuți — sînt temele mari ale literaturii sadoveniene: „...în creația artistului... își dau întîlnire veacuri, generații și drame multiple, vasta sa operă fiind unitară și diversă ca marea, avînd respirația largă a naturii" — remarca biograful scriitorului, C. Ciopraga.

Printre întruchipări se află și aceea a fostului său învățător de la școala Vatra-Pașcani — Mihai Busuioc —, care i-a servit ca izvor de inspirație pentru conturarea chipului unui om, numit *Domnu Trandafir*.

Publicat mai întîi în revista „Albina" din București, în 1905, evocarea *Domnu Trandafir* a fost reprodusă în volumul *La noi în Viișoara* din 1927.

Numele povestirii-evocatoare dezvoltă ideea potrivit căreia în centrul operei se află imaginea unui om, Domnu Trandafir. Sub forma unei scrisori, construcția se realizează ca un portret.

Literatura română păstrează și alte portrete de dascăli, unii priviți cu duioșie, precum *domnu Trandafir*, *bădița Vasile* — a lui Ion Creangă, învățătorul *Basile Drăgoșescu* evocat de Caragiale etc. Au fost conturate și imagini ale unor dascăli tirani: *domnul Vucea* de către Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *domnul Udrea* de către Al. Vlahuță, *Marius Chicoș Rostogan* de I.L. Caragiale.

Opera folosește descrierea ca o modalitate de realizare a unui portret, dar și evocarea unor evenimente din trecut, sau dialogul.

Alcătuit sub forma unei scrisori, textul povestirii *Domnu Trandafir* este grupat în două părți. Prima începe cu des-

crierea drumului pe care autorul îl parcurge de la „mănăstirea Neamţului", „vechea Mănăstire Albă cu trecut aşa de neguros şi bogat", către locurile natale. Mergînd „într-o birjă mare cît o corabie, la care erau înhămaţi patru cai cu coastele destul de arătoase", privind locurile cunoscute, autorul dă frîu liber amintirilor.

Cu cît se apropia de locul naşterii sale, cu atît i se deşteptau în suflet imaginile copilăriei. „Din împărăţia uitării răsăreau prieteni pierduţi", care-l salutau „cu zîmbete de bunătate". La un moment dat un chip îi stăruie în amintire: domnu Trandafir, învăţătorul său.

Planul prezentului şi al descrierii începe să alterneze cu cel al trecutului, iar scriitorul foloseşte modalitatea evocării. Sadoveanu schiţează un portret sumar, pe care îl va completa mai tîrziu. Autorul îşi aminteşte de o seară, într-o primăvară, cînd adunaţi într-un cerdac împleteau panere, iar copiii îl ascultau pe domnu Trandafir citind *Povestea lui Harap-Alb*, scrisă de „moş Creangă". Apoi Sadoveanu povesteşte o întîmplare neobişnuită: vizita ministrului învăţămîntului. la şcoala domnului Trandafir.

În lumina acestor amintiri, se păstrează imaginea şcolii de altădată, unde a „intrat în freamătul de copii, cu teamă şi cu bucurie, în întiia dimineaţă." „Acolo era un păr care făcea pere aşa de bune, din care Domnu ne dăruia, de gustare, cîte două la începutul fiecărei vacanţe; acolo era curtea unde înălţam iarna uriaşi de zăpadă"..., acolo se afla un om, Domnu Trandafir.

Timpul a trecut, şi din omul acela deosebit n-a mai rămas decît o amintire şi „o cruce de stejar, înnegrită de ploi, deasupra cu un brad, care fîşie la cea mai uşoară suflare de vînt". Pe cruce stă scris: „Aici odihneşte robul lui D-zeu, Neculai Trandafir". Iar în locul acela, unde-a fost „o odaie scundă, în care vara era cald şi iarna frig", „în locul acela", unde „odată a trăit un om", n-a mai rămas nimic!

Imaginile evocării sub formă de epistolă conturează chipul dascălului de altădată. Sadoveanu se foloseşte de modalitatea prezentării directe a personajului, realizînd portretul fizic surprins în două ipostaze — de tinereţe şi de maturitate, dar şi portretul psihologic. În tinereţe, domnul Trandafir era un om „nalt, bine legat, cu mustăcioară neagră pe care şi-o tundea totdeauna scurt"... iar mai tîrziu: „Era

un om bine făcut, puțin chel în vîrful capului, cu ochi foarte blajini. Cînd zîmbea, se arătau, sub mustața tunsă scurt, niște dinți lungi, cu strungă mare la mijloc. Cînd ne învăța cum să spunem poeziile eroice, vorbea tare și înălța în sus brațul drept; cînd cîntam în cor, lovea diapazonul de colțul catedrei, îl ducea repede la urechea dreaptă, și, încruntînd puțin sprîncenele dădea ușor tonul: laaa! — iar băieții răspundeau într-un murmur subțire, și așteptau cu ochii ațintiți la mîna lui, care dintr-o dată se înălța. Atunci izbucneau glasurile tinere, într-o revărsare caldă. Cînd trebuia, cîteodată, sîmbăta după amiază, să ne citească din poveștile lui Creangă, ne privea întâi blînd, cu un zîmbet liniștit, ținînd cartea la piept, în dreptul inimii — și în bănci se făcea o tăcere adîncă, ca într-o biserică..."

Sadoveanu remarcă bunătatea, blîndețea și delicatețea dascălului care dorea să le dea o bogată învățătură sufletească. „Și ne-o da această învățătură nu pentru că trebuia, și pentru că i se plătea, dar pentru că avea un prisos de bunătate în el și pentru că în acest suflet era ceva din credința și curățenia unui apostol".

Acest om a strecurat în sufletele copiilor „atîta credință și atîta foc" în momente în care „pe sub tavanul scund al clasei treceau eroii altor vremuri în cununile lor de neguri".

Cu această știință a uimit el înalții oaspeți care i-au trecut pragul școlii.

Relatarea despre desfășurarea vizitei ministrului și a inspectorului, a asistenței lor la lecții — momente în care învățătorul se poartă firesc, așa cum o făcea întotdeauna, constituie o pagină de mare concentrare, pusă în evidență de dialog și adnotări referitoare la gesturi, la fapte și la vorbe. Un asemenea om determină legături de nedesfăcut în sufletul copiilor, om de care ei se simt atașați. De aceea atunci cînd se zvonește că dascălul urma să fie mutat într-o altă comună, peste Siret, ei iau hotărîrea să-l urmeze.

Caracterizarea personajului principal se remarcă, în povestirea-scrisoare, prin impresia trăită sincer și profund a amintirii, prin capacitatea de evocare, prin viziunea artistică ce se colorează datorită bucurii întoarcerii spre anii fericiți ai copilăriei, dar și prin regretul născut din trecerea ruinătoare a timpului. *(S.B.)*

Zodia cancerului sau *Vremea Ducăi-Vodă* de Mihail Sadoveanu

Aflat la cea de a treia domnie de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, personajul întruchipează trăsăturile despotului. Domnitor neiubit nici de popor, nici de boieri, avid de îmbogăţire, Duca-Vodă întreţine o atmosferă de suspiciune şi teroare. Lăcomia lui niciodată sătulă a adus „ridicarea noroadelor, apoi sărăcia şi risipa lor. După asta au venit tătarii, războaiele şi molimele, care sînt rînduite totdeauna pedeapsă ticăloşilor moldoveni. Silea strîngerea banilor pentru a plăti «mucaremeana» (înnoirea domniei) (...) confisca averile boierilor, chinuia boierii şi îi izbea cu buzduganul de moarte".

Fire închisă, Duca-Vodă ducea o viaţă de familie cuviincioasă, în înţelegere, mînca singur sau împreună cu copiii şi soţia fără ceremonie. „Totdeauna acest mărit Domn şi acea bună Doamnă avea obiceiul înţelegerii şi se închinau unul către altul cuviincios chiar cînd nu-i vedeau slujitorii şi boierii".

Suspicios şi ursuz, inspiră teamă. Nebucurîndu-se de plăcerile vieţii, el este neînduplecat faţă de slăbiciunile omeneşti.

Rămîne impasibil la starea grea a oamenilor despre care vorbeşte slugerul Lupu cînd este prins: „Duca-Vodă nu părea nici mişcat, nici atins, nici mînios. Îşi păstra stăpînirea de sine."

Adus la judecată în divan, Vasile Ghenca, om bătrîn, firav, slăbănog şi spînatic, cunoscut pentru tăria şi semeţia lui, îi spune domnitorului adevărul în faţă: „Văzînd că mi se pune în mînă cuţit ca să belesc ţara, l-am lepădat. Privi spre toţi cu umilinţă, dar fără frică." Politician abil, domnul ştie să scape din situaţii dificile. El stăpîneşte arta disimulării: „În dimineaţa în care s-a arătat orbul cel nebun, măria sa a trecut în divanul mic, dînd poruncile sale lui armaş şi stînd de vorbă şi cu alţi boieri zîmbindu-le unora cu bunătate".

Dar, la vorbele adevărate, spuse dintr-o adîncă suferință de către moș Tudor: „Mulțămește-te măria ta,cu banii noștri, cu vitele și cu rodurile pămîntului și cu mierea știubeielor noastre; nu-ți încărca sufletul cu sînge. Căci se suie pînă la cer plîngerile obijduiților, iar moșnegii cei neînțelepți și orbi te blastămă să mori neiertat și singur!"...

„Vodă, scuturînd buzduganul, a scrîșnit. Boierii, slujitorii și robii s-au înfricoșat nu de mînia lui Duca-Vodă, ci de fapta pe care voia s-o săvîrșească".

Mînia domnitorului nu se domolește, deși le cruță viața celor aduși la judecată: „Iar acestor ticăloși, a urmat Duca-Vodă, tinzînd buzduganul asupra robilor, iertată să le fie viața; și să-i vîrîți în beciuri, să steie în obezi pînă ce satele lor vor plăti de două ori cît arată tablele vistieriei".

Domnul este prezentat în variate împrejurări. Iată-l la mănăstirea cea mare a Goliei pentru ascultarea sfintelor rugăciuni: „Domnul stătu neclintit în strana sa aurită, cufundat în rugăciune și în gînduri (...) Măria sa se umili în genunchi la cetirea sfintei evanghelii și credinciosul său Fliondor șopti unora din preajmă că l-a auzit pe măria sa suspinînd de trei ori."

Apoi, domnul e înfățișat în odaia lui de taină, unde află știri noi; la ceas de judecată cu boierii ce au greșit în fața domnului. La întîlnirea cu boierul Milescu, domnitorul își arată abilitatea și prefăcătoria, dar și sadismul: „— Milescule, îi zise cu glas domol, însă foarte hotărît: am stat și am cugetat la fapta ta, punînd-o în cumpănă înaintea lui Dumnezeu care ne vede, și n-aș spune că nu te găsesc vinovat (...) Se poate ca în noaptea asta să nu te visez sub brațul lui Buga Sîrbul (călăul) și soarele de mîni să-ți lumineze ziua cu pace. Dacă va fi așa, să te bucuri; dar să știi că n-ai scăpat cu desăvîrșire. Deasupra ta va urma să atîrne sabie, pînă ce Dumnezeu va hotărî să nu-mi fie de folos și să te pot deplin ierta."

Dar Vodă știe să fie și necruțător: „De ceilalți sîntem supărați că nu-i putem ierta. Să facem altfel, nu ne îngăduie grija de această sărmană țară. Ai să-i scoți deci mîni dimineață între slujitori la cișmea, în fața porții domnești, și

acolo le vor cădea capetele pentru fapta lor. Iar ca să fie și pentru alții îngrozire și norodului pildă, leșurile și căpățînile să rămînă lepădate acolo pînă în sară".

Înfățișîndu-se la Divan, la venirea Domnului boierii încercau un sentiment de teamă: „cînd Vodă și înalt prea sfinția sa mitropolitul intrară, găsiră liniște ca înaintea unei furtuni. Duca, încruntat și cu barba în piept, își luă locul în jilțul său și privi în jur cu luare-aminte, cercetînd rînd pe rînd fețele".

„Duca-Vodă, este, după N. Manolescu, „un despot de tip turcesc, machiavelic prin natură și tradiție". *(M.P.)*



EGOR

Domnişoara Christina de Mircea Eliade

V. **Domnişoara Christina**

ELA

Ultima noapte de dragoste întîia noapte de război de Camil Petrescu;

V. **Ştefan Gheorghidiu**

EMIRUL

— personaj simbol —

Noapte de decemvrie de Alexandru Macedonski

Alexandru Macedonski, scriitor de certă valoare, foarte contestat în epoca sa, nu-şi pierde încrederea într-o recunoaştere viitoare scriind: „Dar cînd patru generaţii peste moartea mea vor trece /.../ Va suna şi pentru mine al dreptăţii ceas deplin..."

Scriitorul se impune în literatură mai ales cu ciclul *Nopţilor* (în literatura universală un ciclu de poezii cu acelaşi titlu mai scrisese Alfred de Musset). Cu mult înainte de 1901, cînd creează capodopera sa, *Noapte de decemvrie*, poetul publicase *Noapte de noiembrie*, *Noapte de ianuarie*, *Noapte de februarie*, cu un pronunţat caracter critic, social şi protestatar, în timp ce în *Noapte de mai* sînt evocate cu multă măiestrie puritatea şi frumuseţile unice ale naturii. În *Noapte de decemvrie* Macedonski nu face altceva decît să fixeze condiţia poetului de geniu în perspectiva atingerii idealului artistic.

În anul 1890 scrie poemul în proză *Meka și Meka* bazat pe valorificarea unei legende orientale, care va sta la baza capodoperei macedonskiene.

Meka și Meka este o parabolă, dictată de inspirația „cu limbă de foc" a unui poet sărac, în dezacord cu lumea guvernată de o totală lipsă de onestitate. Ali-ben-Mahomet-ben-Hassan, prinț arab, primește de la tatăl său, împreună cu o imensă avere, îndemnul de a nu se abate niciodată de la drumul drept. Principiul acesta este respectat cu sfințenie de tînărul prinț care, hotărît să plece la Meka, cetatea sfîntă a musulmanilor, străbate calea în linie dreaptă, însoțit fiind de o strălucitoare caravană. Pocitan-ben-Pehlivan cerșetor, pornește și el spre aceeași țintă, dar pe o cale ocolită. Convoiul lui Ali piere în mijlocul pustiei, iar el are impresia că îl vede pe cerșetor intrînd pe poarta „Mekăi pămîntești", în timp ce, emirul pășește pragul „Mekăi cerești".

În poemul macedonskian emirul este simbolul credinței nestrămutate într-un ideal, este simbolul eticii superioare a geniului, hotărît să meargă pe drumul ales, indiferent de dificultățile pe care le are de întîmpinat. În opoziție cu emirul, drumețul cel pocit simbolizează condiția omului comun. Macedonski își propune de fapt să releve atitudinea omului superior față de viață, de vicisitudinile ei și față de idealul rîvnit. Pe de altă parte, este vorba aici de intangibilitatea absolutului, de „tragedia idealului în veci neatins", cum spune Eugen Lovinescu.

Din perspectiva condiției geniului, între *Noapte de decemvrie*, *Luceafărul* eminescian și chiar *Mistrețul cu colți de argint* a lui Augustin Doinaș, se pot găsi similitudini.

Din punct de vedere al compoziției remarcăm că poemul se structurează pe trei momente principale, legate prin motivul inspirației.

În partea întîi, poetul este prezentat într-un mediu natural, ambiant, dar ostil creației, o realitate neconvenabilă ce trebuie înlocuită cu una convenabilă inspirației.

În cea de-a doua parte, poetul se află într-o continuă căutare a condiției sale de artist. Pentru aceasta este necesară sugestia stingerii, mortificarea elementului material: „Făptura de humă de mult a pierit..." „E moartă odaia și mort e poetul", și intrarea in plan spiritual: „Arhanghel de aur, cu tine ce aduci? / Și flacăra spune aduc inspirarea.../

cîntă și tînăr refii!" Astfel se produce saltul din cotidian în fantastic și din material în spiritual.

Sub raport stilistic, figura centrală a acestor două părți este simbolul — Cîmpia „pustie și albă", „viscolu-albastru", „ochiu-oțelit" al lumii — simboluri menite să definească condiția de damnat a poetului.

Partea a treia a poemului se distinge printr-o mai pronunțată tentă epică. Sînt prezentate ipostazele evoluției simbolice a emirului spre Meka.

Prințul părăsește „roza idilă" a Bagdadului pentru că mirajul cetății prea sfinte devine pentru el o obsesie.

Portretul fizic și spiritual al emirului, în antiteză cu cel al pocitaniei este relevant: „Și el e emirul și toate le are. / E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu, / Dar zilnic se simte furat de-o visare... / Spre Meka se duce cu gîndul mereu, / Și-n fața dorinței — ce este — dispare — / Iar el e emirul și toate le are."

Cetatea sfîntă îl cheamă spre ea cerîndu-i simțirea și ființa, ca în orice act de creațiune perfectă.

În timp ce părăsește „rozul Bagdadului" îl întîlnește pe „drumețul zdrențos și pocit", de care apoi se desparte, urmîndu-și fiecare drumul simbolic: „Mai slut e ca iadul, zdrențos și pocit, / Hoit jalnic de bube — de drum prăfuit, / Viclean la privire și searbăd la față."

„Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește... / Pocit, șchiop și searbăd abia se tîrăște /.../ „Iar el, el, emirul, de asemenea pleacă — / Pustia-l așteaptă în largu-i să o treacă...". Emirul mergînd pe drumul drept, își pierde caravana în nisipurile și arșița neiertătoare a deșertului, el însuși aflîndu-se la capătul puterilor. Apoi, viziunea înșelătoare a Mekăi, pe care o are la un moment dat, îi aprinde în suflet flacăra speranței: „Emirul, puterea și-o strînge... / Chiar porțile albe le poate vedea... / E Meka! E Meka! ș-aleargă spre ea. // Spre albele ziduri, aleargă — aleargă.// Și albele ziduri, lucesc — strălucesc, / Dar Meka începe și dînsa să meargă". Pe cînd frumoasa lui Meka „rămîne nălucă în zarea pustie", emirul vede cum „drumețul zdrențos și pocit" pășește pe poarta cetății sfinte. În final „moare emirul sub jarul pustiei", absolutul fiind imposibil de atins.

În studiul său, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Adrian Marino subliniază caracterul tensional, dramatic al creației

poetului: „cea mai profundă vibrație a lucidității macedonskiene este aceea a eului contradictoriu, sfîșiat între cele două planuri, ideal și real, etern și temporal, spiritual și trupesc (...), antagonism tradus într-o poezie fundamental tragică, unică în acest sens în literatura noastră.

Tema absolut consubstanțială conștiinței lui Macedonski, atinge desăvîrșirea doar în cîteva poezii. Însă magistrale, de o ținută atît de înaltă și de revelatoare încît ele dau sens și prestigiu unei întregi opere, care trebuie privită și investigată de sus, de pe piscuri și nu din mlaștini (...) Căci nici un alt poet al nostru n-a surprins și exprimat cu mai multă putere de cristalizare tragicul alungării din umanitate prin iluzie, regretul de a fi părăsit prin himeră ființa umană".
(C.B.)



FARFURIDI

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale

V. și Agamemnon Dandanache, Brînzovenescu, Trahanache, Cațavencu

Tache Farfuridi, avocat, membru în comitetele și comițiile lui Zaharia Trahanache, împreună cu Iordache Brînzovenescu, face parte din categoria demagogilor.

Prost, dar fudul, nu uită să-și afirme principiile în confruntarea cu Tipătescu; pe care-l suspectează de trădare, care-i atrage atenția, ironic: „Amice, d-le Farfuridi, nu ți se pare d-tale că te faci mai catolic decît Papa?..."

Comicul reiese și din contradicția între ceea ce ar trebui să spună grav și formulările sale în termeni de genul: "Cum ziceam adineaori amicului Brînzovenescu: trădare să fie (cu oarecare emoție), dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi... De aceea eu totdeauna am repetat cu străbunii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare: iubesc trădarea (cu intenție), dar urăsc pe trădători... (Schimbînd tonul, cu dezinvoltură) Salutare, salutare, stimabile!..." Este aici și comic și ironic ca și în cuvintele devenite memorabile: *„Eu am n-am să-ntîlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg"* (s.n.)

Caragiale întrebîndu-se cine ar fi trebuit să învingă în alegeri a oscilat între Cațavencu și Farfuridi, alegînd în cele din urmă pe Dandanache pe care-l consideră „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu".

Discursul lui Farfuridi din actul III, se constituie într-un model al comicului absurd, care pune în evidență limita intelectuală, confuzia lingvistică și gramaticală. Pompiliu Constantinescu apreciază că: „Nimic mai « compus » decît

discursurile lui Cațavencu și Farfuridi, cu toate incoerențele logice, cu toate efectele aglomerate, în vederea comicului. Și totuși nimic de prisos nimic arogant în însăși exagerarea artistică a acestor două discursuri. Caragiale exprimă prin ele o mentalitate, o ideologie deformată. Discursurile sînt tipice pentru fiecare personaj în parte. Al lui Cațavencu mai avîntat în stupiditatea lui, al lui Farfuridi e discurs de « pisălog » și agramat împleticit". Ticurile vorbirii își fac loc chiar din primele cuvinte. Astfel, de la tribună rostește: „Dați-mi voie! (gustă din paharul cu apă — notează scriitorul). Dați-mi voie! (Rumoare) Promițînd că după ce a vorbit din punct de vedere istoric și de drept va încheia „cît se poate de scurt". Nu se poate ține de promisiune și după mai multe reveniri își susține memorabilul discurs pe care-l încheie cu cuvintele care au devenit relevante pentru nonsensul lor: „Iată dar opinia mea. (În supremă luptă cu oboseala care-l biruie!) Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!" Pe lîngă această autocaracterizare, iată acum și caracterizarea directă făcută de I. L. Caragiale, prin indicațiile scenice: „Foarte asudat, se șterge, bea, iar se șterge și suflă foarte greu. Trahanache a urmărit cu mîna tactul sacadelor oratorice ale lui Farfuridi. Bravo și aplauze în fund conduse de Brînzovenescu; rîsete și sîsîituri în grupul lui Cațavencu".

Finalul comediei, care adună toți protagoniștii, din care nu poate lipsi nici Farfuridi, care intră (spune autorul): „Din casă în urma lui Farfuridi, Brînzovenescu și a celorlalți alegători, vin feciorii cu sticle de șampanie". Este primul care deschide scena a XIV-a și ultima. Astfel, luînd un pahar de șampanie închină: „În sănătatea domnului Agamiță Dandanache, alesul nostru! Să trăiască (Urale și muzică. Pristanda, ține cu mîna tactul uralelor. Toți ciocnesc și beau.) — notațiile din paranteză aparțin scriitorului.

Trahanache, ca și Farfuridi și Brînzovenescu, cam de aceeași vîrstă toți, apreciază Pompiliu Constantinescu „sunt ramoliți, incapabili, dar în fond mai puțin pătați în viața morală".

„Ambițios, obedient și ignorabil", Farfuridi nu a reușit în tentativa de a fi ales, ca recompensă a disciplinei sale

politice şi a fidelităţii faţă de partidul său. Toată mişcarea comică a lui Farfuridi decurgînd din rigiditatea sa contrariantă, iar pentru reliefarea efectului „tipul a fost conceput ca o sumă de automatisme, întruchipare a prostiei solemne. Ocupaţiile cotidiene, riguros cronometrate, îi girează stabilitate sentimentului de importanţă. (Ştefan Cazimir) Locul lui este fixat de contradicţia între gravitatea participării sale la jocul politic şi „rolul pur decorativ" pe care-l are. *(C.B.)*

„Ambiţios, obedient şi ignorabil", cum îl caracterizează Ştefan Cazimir, Farfuridi nu a reuşit în tentativa de a fi ales, ca recompensă a disciplinei sale politice şi a fidelităţii faţă de partidul său. Toată mişcarea comică a lui Farfuridi decurge din rigiditatea sa contrariantă, iar pentru reliefarea efectului „tipul a fost conceput ca o sumă de automatisme, întruchipare a prostiei solemne. Ocupaţiile cotidiene, riguros cronometrate, îi girează stabilitate sentimentului de importanţă. (...) Prin stilul său sentenţios şi emfatic, prin logica formulelor ce-i punctează elocinţa (...) Farfuridi este eroul cel mai prud homenesc al operei lui Caragiale" — Ştefan Cazimir. Locul lui este fixat însă de contradicţia între gravitatea participării sale la jocul politic şi „rolul pur decorativ" pe care-l are. *(C.B.)*

FĂT-FRUMOS

— personaj fantastic —

Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte

Constantin Noica vorbind despre *Luceafărul* şi *modelul fiinţei* menţiona: „Două creaţii, *Luceafărul* lui Eminescu apoi un basm popular, *Tinereţe fără bătrîneţe*, ar putea să ilustreze modelul ontologic, schiţat mai sus în prelungirea sentimentului românesc al fiinţei. În fapt, cum se va vedea, este în cele două creaţii mai mult decît o ilustrare a modelului, este o adîncire şi o reliefare a lui, cu *Luceafărul* învederîndu-i-se înţelesul prin neîmplinire, cu basmul popular, prin împlinire

La drept vorbind, Eminescu a pornit şi el de la un basm. Poate că basmul are, ca nici o altă formă de creaţie artistică,

o semnificaţie antologică prin el însuşi. El reprezintă încercarea artistic organizată de a descrie fiinţa, de vreme ce o invocă la diverse niveluri de realitate şi irealitate. Eposul, drama, lirica nu caută de obicei acces în fiinţa însăşi, căci s-ar implica prea mult în aventurile şi prăpăstiile omului. Basmul, care operează cu oameni şi situaţii stereotipe, vorbeşte despre ceea ce este şi ceea ce are să fie, despre ceea ce a fost şi n-a fost să fie, despre acel ce va fi fiind, din lucruri, care « de n-ar fi nu s-ar povesti ». (...) Ne va fi suficient să împletim ideea eroului din *Luceafărul* cu ideea arheilor, spre a arăta cît de eminesciană este problema vicisitudinilor generalului, cît de potrivită este alegerea basmului şi, în cele din urmă, cît de românesc este totul, basm, poem eminescian, arheu şi — dacă putem duce lucrurile pînă la capăt — modelul ontologic schiţat.

La acest model ne întoarcem acum, după ce l-am văzut descumpănit, la început de zbuciumul individului de a nu-şi putea obţine fiinţa printr-o bună «întîlnire» cu generalul, apoi în *Luceafărul* de zbuciumul generalului de a nu « obţine » nici el fiinţa, printr-o bună « întîlnire » cu individul, spre a găsi modelul, în cumpătul şi echilibrul lui, dar nu fără un tremur nici acum, cu uimitorul basm românesc, *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*" (C. Noica, *Introducere la miracolul eminescian*, Humanitas, Bucureşti, 1992).

Această precizare fixează locul basmului în contextul literaturii şi culturii noastre şi nu numai, din perspectiva implicării în basm a unor elemente din filosofia folclorică românească, mioritică — concepţia despre viaţă şi moarte, locul şi rostul omului în univers, sensul şi limitele fericirii.

Pornind de la definirea basmului — naraţiune fantastică, cu personaje fabuloase, grupate după cele două dimensiuni ale vieţii, binele şi răul, basmul *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte* este unul dintre cele mai frumoase basme româneşti culese de Petre Ispirescu, care au ca motiv împăratul fără urmaş. Astfel, basmul narează întîmplări ale unui „împărat mare" şi a unei împărătese „amîndoi tineri şi frumoşi" care însă, în ciuda tuturor încercărilor, nu puteau avea copii. „Un unchiaş dibaci" dăruieşte împăratului „ceva leacuri" pentru a aduce pe lume „un Făt-Frumos", drăgălaş, dar, spune bătrînul, „parte n-o să aveţi de el".

Copilul însă nu intră în viaţă decît atunci cînd i se promite „Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte". Această promisiune neobişnuită devine laitmotivul basmului: „Atunci copilul tăcu şi se născu..." Dar de ce creştea copilul d-aceea se făcea mai isteţ şi mai îndrăzneţ. Îl deteră pe la şcoală şi filozofi, şi toate învăţăturile pe care alţi copii le învăţa într-un an, el le învăţa intr-o lună, astfel încît împăratul murea şi învia de bucurie".

La împlinirea vîrstei de cincisprezece ani, năzdrăvanul copil — Făt-Frumos — ceru tatălui său făgăduinţa făcută la naştere. Împăratul neputincios refuză.

„— Dacă tu, tată, nu poţi să-mi dai, apoi sînt nevoit să cutreier toată lumea pînă voi găsi făgăduinţa pentru care m-am născut".

Dorinţa imposibilă de îndeplinit într-o lume obişnuită se transformă într-o căutare a unui ideal superior — aici al nemuririi — de unde şi similitudinea stabilită de Noica, relevată mai sus, între Făt-Frumos al basmului şi *Luceafărul* lui Eminescu Luceafărul cerind Demiurgului să devină muritor.

Ca în toate basmele populare, Făt-Frumos îşi alege calul „răpciugos şi bubos şi slab" — dar şi el năzdrăvan învăţîndu-l pe Făt-Frumos: „— Ca să ajungi la dorinţa ta, trebuie să ceri de la tatăl-tău paloşul, suliţa, arcul, tolba cu săgeţile şi hainele ce le purta el cînd era flăcău; iar pe mine să mă îngrijeşti cu insuţi mîna ta şase săptămîni şi orzul să mi-l dai făcut în lapte". După ce respectă sfatul calului şi găsi hainele şi armele tatălui său, pe care le curăţă şi le pregăteşte, calul „odată se scutură şi el, şi toate bubele şi răpciuga căzură de pe dînsul şi rămase întocmai cum îl fătase măsa, un cal gras, trupeş şi cu patru aripi..." După trei zile au plecat în marea călătorie ce avea să-l supună la probe de viaţă, cum au fost: învingerea Gheonoaiei şi vindecarea ei, prin punerea piciorului rupt la loc; a Scorpiei — soră cu Gheonoaia — ambele blestemate de părinţi pentru răutatea lor şi transformate din fete frumoase în „lighioi" şi care „vor să-şi răpească una de la alta pămînt". Scorpia varsă foc şi smoală cînd se necăjeşte — de unde şi iarba pîrlită pe care călcau — Făt-Frumos şi calul năzdrăvan — despre care Gheonoaia spusese: „Să-ţi trăiască calul, Făt-Frumos, ca un năzdrăvan ce este, că de nu era el, te mîncam fript;

acum însă m-ai mîncat tu pe mine; să știi că pînă azi nici un muritor n-a cutezat să calce hotarele mele pînă aicea; cîțiva nebuni carii s-au încumes a o face d-abia au ajuns pînă în cîmpia unde ai văzut oasele cele multe". Sfătuit de cal, Făt-Frumos, a luat cu săgeata unul dintre cele două capete ale Scorpiei, după care la ruga acesteia o iartă și-i puse capul la loc, trecînd cu bine și hotarele acesteia. A treia piedică este a fiarelor sălbatice care păzesc palatul unde se găsește „Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte": „cu dînsele nu este chip de a te bate; și ca să trecem prin pădure e peste poate; noi însă să ne silim, dac-am putea, să sărim pe dasupra".

Sînt ajutați și de „doamna palatului" — „o zînă naltă „subțirică și drăgălașă și frumoasă, nevoie mare", care a îmblînzit animalele cărora le dădea de mîncare, trimițîndu-le la locul lor și i-a întîmpinat:

„— Bine ai venit, Făt-Frumos! Ce cauți aici?

— Căutăm zice el *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte.*

— Dacă căutați ceea ce ziseși, aci este."

Intrînd în palat mai găsi două fete la fel de frumoase și care erau surorile mai mari ale zînei. Făt-Frumos depășind probele își împlini dorința. Fiindcă și cele trei surori „tînjesc după un suflet de om", el se însoțește cu fata cea mică.

Tărîmul în care pătrunsese, un tărîm al fericirii, nu cunoștea scurgerea timpului, decît fericirea: „Petrecea acolo vremea uitată, fără a prinde de veste, fiindcă rămăsese tot așa de tînăr, ca și cînd venise". Era oprit însă a pătrunde într-o vale denumită *Valea Plîngerii*. Alergînd după un iepure, la vînătoare, a depășit hotarul interzis și „deodată îl apucă un dor de tată-său și de mamă-sa" — pe care dorea să-i revadă. Este însă avertizat:

„— Nu ne părăsi, iubitule; părinții tăi nu mai trăiesc de sute de ani; și chiar tu, ducîndu-te, ne temem că nu te vei mai întoarce; rămîi cu noi; căci ne zice gîndul că vei pieri.

Toate rugăciunile celor trei femei, precum și ale calului, n-au fost în stare să-i potolească dorul părinților, care-l usca pe de-a-ntregul"

Drumul pe care se întorcea acum era de nerecunoscut: acolo zăriră orașe; pădurile se schimbaseră în cîmpii;

întrebînd despre Scorpie li se răspunseră: „că bunii lor auziseră de la străbunii lor povestindu-se de asemenea fleacuri".

„Locuitorii rîdea de dînsul, ca de unul ce aiurează sau visează deștept, iar el supărat plecă înainte, fără a băga de seamă că barba și părul îi albise".

Aceleași întrebări și la domeniile Gheonoaiei.

Ajuns la palatul unde se născuse, calul se întoarse, iar Făt-Frumos: „Văzînd palaturile dărîmate și cu buruieni crescute pe dînsele, oftă și, cu lacrimi în ochi, căta să-și aducă aminte cît erau odată de luminate aste palaturi și cum și-a petrecut copilăria în ele"...

Revenindu-i memoria reintră în condiția sa umană, de ființă muritoare. Astfel, moartea nu poate fi depășită, decît simbolic — făcînd ca semenii tăi să fie fericiți și tu năzuind mereu spre bine și frumos, prin cutezanță, îndrăzneală, inteligență, bunătate. Nimic nu vine de la sine, mai ales fericirea.

Finalul basmului este semnificativ pentru marcarea imposibilității schimbării condiției omului: „Căutînd într-o parte și în alta, cu barba albă pînă la genunchi, ridicîndu-și pleoapele ochilor cu mîinile și abia umblînd, nu găsi decît un tron odorogit; îl deschise, dară în el nimic nu găsi; ridică capacul chichiței, și un glas slăbănogit îi zise:

— Bine ai venit, că de mai întîrziai, și eu mă prăpădeam.

O palmă îi trase moartea lui, care se urcase și se făcuse cîrlig în chichiță și căzu mort, și îndată se și făcu țărînă.

Iar eu încălecai p-o șa și vă spusei dumneavoastră așa".

Unul din cele mai frumoase basme românești, *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* este bogat în semnificații estetice și filosofice, revelator pentru concepția de viață a poporului nostru, în contextul mitului mioritic.

Caracteristicile basmului, în general, deci și a celui discutat de noi sînt: formele consacrate de început, de încheiere și chiar în interior (care fac legătura între episoade) care au rolul de a ne introduce într-o lume a fabulosului, precum și la readucerea cititorului la realitate (în finalul basmului), peisajele sînt vag definite toponimic, lipsesc determinările geografice, precise, cu două priveliști — simbolizate de cele două tărîmuri, poate chiar trei dacă socotim și pe cel al văzduhului (pe unde calul poartă în zbor pe Făt-Frumos; întîlnirea unor elemente naturale — pădurea, vegetația în-

chisă, deasă — în care nu pătrunde lumină sau iarbă pîrjolită); palatele, descrierea sumară a zînelor, prin trăsături care uimesc, strălucesc — mai mult magic — ce pot apărea și dispărea; puține amănunte vestimentare; unele personaje depășesc amestecul — ființe himerice, cu o psihologie misterioasă — Gheonoaia, Scorpia, Calul — comunică cu omul — dar nu sînt oameni (în alte basme apar — zmei, șarpele, balaurul. dar și Strîmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Flămînzilă, Setilă, Ochilă, Uriașii etc. — și care se fac frați de cruce cu viteazul din basm, ajutîndu-l în toate isprăvile lui. Aceste ființe au o mare forță fizică și un simț extraordinar, prevestind și preîntîmpinînd întîmplările nefavorabile eroului principal — purtător de valori umane superioare.

Calul năzdrăvan este ca și Făt-Frumos un protagonist al basmului care „străbate fulgerător spațiul".

Este relevantă limba cu un pronunțat caracter oral dat de folosirea expresiilor populare, proverbe, expresii locuționale, interjecții cu valoare onomatopeică. Se folosesc ca moduri de expunere: narațiunea, dialogul, descrierea, monologul interior. Semnele de punctuație au valori expresive superioare.

Basmul este deci o creație literară, avînd o geneză specială, oglindind viața în mod fabulos.

M. Gaster, în *Literatura populară română* — lucrare apărută în anul 1883, va cuprinde în încheiere un capitol intitulat: *Concluziune. Basme*, prin aceasta marcînd valoarea de sinteză a acestei specii literare, populare: „Precum se revarsă toate rîurile într-un ocean mare, care le înghite pe toate și se hrănește din toate, așa se revarsă și toate rîurile fanteziei populare într-un singur ocean mare în basmele în care se concentrează tot ce am studiat pînă acum". Autorul analizează originea basmelor și menționează momentele de valorificare a basmului românesc.

Astfel, prima și cea mai veche culegere de basme a fost publicată de frații germani Arthur și Albert Schatt, în 1845 — în traducere germană (la Stuttgard și Tübingen). Primul care a publicat basm românesc la noi a fost Nicolae Filimon — *Omul de piatră*, în revista „Țăranul român". Apoi, Petre Ispirescu publică în 1862 trei basme, editate în broșură; în 1872 apare primul volum din *Legendele și basmele românilor*, continuînd, în 1876.

Urmează și alți culegători: I. C. Fundescu, Teodor M. Arsenie, N. D. Popescu.

„Basm moldovenesc în graiul cel mai plastic popular a cules și publicat Creangă. Nu mai puțin poetice și frumoase sînt cele de I. Slavici; basmul *Zîna zorilor* este unul din cele mai frumos povestite basme române".

Numeroase studii despre folcloristica românească în care basmul ocupă un loc deosebit sînt cunoscute în cultura română și nu numai. Menționăm: *Operele lui Petre Ispirescu* (Vol. I, Editura pentru Literatură — 1969; vol. II, Editura Minerva, 1971, București, îngrijită de Aristița Avramescu); *Istoria folcloristicii românești* de Ovidiu Bîrlea (Editura Enciclopedică Română, 1974, București); Dicționarul Folcloriștilor de Iordan Datcu și S. C. Stroescu (Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, București); *Estetica basmului românesc* de G. Călinescu. Am menționat mai sus pe Alexandru Lambrior, G. Dem. Teodorescu, Simion Florea Marian, Grigore Tocilescu, Lazăr Șăineanu, Moses Gaster, B. P. Hasdeu etc. Mircea Angelescu pe lîngă că pune la dispoziția publicului *Literatura populară română* a lui Moses Gaster, va da, în 1987 (la Editura Minerva) un interesant eseu, *Introducere în opera lui Petre Ispirescu*, în care relevă valoarea limbii basmelor lui Petre Ispirescu. B. P. Hasdeu, în prefața culegerii de basme și legende din 1872, subliniază autenticitatea limbii săteanului, cititorul simțind strămutarea: „în viguroasa atmosferă de la țară, unde expresiunile sînt tot atît de energice ca și arșița soarelui, ca și trosnetul gerului, ca și bătaia vîntului".

Vasile Alecsandri adîncește opinia lui Hasdeu în prefața la volumul *Legende sau basmele românești* din 1882: „A ști de a păstra naivitatea poetică a graiului povestitorilor de la șezători este o operă din cele mai meritorii. Acest merit l-ai avut d-ta, domnule Ispirescu, și eu te felicit cu toată sinceritatea unui adorator al poeziei poporului nostru pentru modul cu care ai cules și ai publicat importanta colecție ce ai întreprins".

În necrologul din 6 decembrie 1887 se spunea: „Era singurul (n.n. Petre Ispirescu) care poseda în toată a lui bogăție, cu toate ale lui meșteșugite întorsături, stilul popular. Basmele lui Ispirescu sînt o comoară de limba română"...

Delavrancea remarca arta de povestitor a lui P. Ispirescu: „puterea de viață, coloritul cînd naiv, cînd glumeț, cînd epic, cînd liric, fără contenire fermecător cu care a reînviat el, dătătorul de viață, aceste legende veștezite, uscate, asemănătoare cu copacii seculari fără coajă, fără frunze, uscați tocmai fiindcă au trăit atît de mult și s-au înălțat atît de sus".

Vasile Voiculescu se întreabă: „nu am cunoștință dacă cineva, vreodată, a încercat o analiză a basmelor spre a vedea ce simboluri filosofice pot fi determinate în minunata lor destăinuire...", pentru ca tot el să afirme: „în astfel de legende găsim primele rudimente ale conștiinței de neom". În „peripețiile de vis ale unui basm" se personifică de fapt „viața și nădejdea unui popor". În acest sens, Făt-Frumos ar personifica (ca și la Eminescu) „ideea de neam", (*Realitatea basmelor*, în vol. *Gînduri albe*, Editura Cartea Românească, 1987, București).

Nume cum sînt C. Noica, M. Eliade, Vasile Lovinescu, aduc în secolul nostru noi date ale mitologiei românești, completate și de alți cercetători ca: M. Coman, N. Roșianu, N. Constantinescu, Silviu Angelescu, Mircea Angelescu etc.

Drept recunoaștere a valorii eterne a acestui tezaur, stau mărturie manuscrisele eminesciene și, îndeosebi, nemuritoarele basme culte *Făt-Frumos din lacrimă* a lui M. Eminescu și *Harap-Alb* a lui Ion Creangă.

Basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* semnifică incontestabile valori estetice, de limbă și etică ce pun în valoare marea capacitate de creație a poporului nostru, precum și concepția sa despre viață și moarte. *(C.B.)*

FELIX

Enigma Otiliei de George Călinescu

Student la medicină, *el însuși* fiu de doctor, a venit în București, într-o seară de la începutul lunii iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, îmbrăcat în uniformă de licean.

Fixînd din prima pagină a romanului timpul și locul, în stil balzacian, scriitorul își descrie personajul: „...un tînăr



de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinţii Apostoli cu un soi de valiză în mînă, nu prea mare dar desigur foarte grea, fiindcă obosit o trecea des dintr-o mînă într-alta. (...) Uniforma neagră îi era strînsă bine pe talie, ca un veşmînt militar, iar gulerul tare şi foarte înalt şi şapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc şi elegant. Faţa însă îi era juvenilă şi prelungă, aproape feminină din pricina şuviţelor mari de păr ce-i cădeau de sub şapcă, dar coloarea măslinie a obrazului şi tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întîia impresie".

În continuare, scriitorul omniscient alcătuieşte o adevărată fişă biografică: „Se numea Felix Sima şi sosise cu o oră mai înainte în Bucureşti venind din Iaşi, unde fusese elev în clasa a VIII-a a Liceului internat. Sfîrşise liceul, trecînd şi examenul de capacitate, şi acum venea în Bucureşti la tutorele său, Costache Giurgiuveanu. Acest Giurgiuveanu, căruia obişnuia din familie a-i zice «unchiul», era cumnat al tatălui său care murise de un an. Doctorul Iosif Sima, fost medic militar, apoi demisionat, nu mai avea de mult rude apropiate de sînge. Singura lui soră, soţia lui Costache Giurgiuveanu cel căutat, murise şi ea de mult. Văduv el însuşi de vreo zece ani, doctorul îşi trimise băiatul mai mult în pensionate şi în internate. După o lungă boală plictisitoare, se stinse şi el cu satisfacţia că copilul e mare şi cu viitorul oarecum asigurat. În afară de un oarecare depozit în bani, doctorul lăsa lui Felix o casă cam veche dar solidă şi rentabilă în strada Lăpuşneanu. Pentru administrarea acestor bunuri, fusese indicat ca tutore «unchiul Costache», cumnatu-său".

Evoluţia profesională a lui Felix Sima este ascendentă. Dotat cu calităţi intelectuale, cu o tenacitate şi o voinţă de a se realiza, la care a contribuit, desigur, şi calitatea dobîndită de „orfan", Felix devine „profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii şi comunicări ştiinţifice, colaborator la tratate de medicină cu profesori francezi". O sensibilitate de o mai mare acuitate, precum şi nevoia de afecţiune se prefigurează din copilărie, cînd a rămas fără mamă de cînd era în şcoala primară.

Trimis de tatăl său într-un pensionat, copilul trăieşte intens clipa înstrăinării de casă şi a necunoscutului: „Toată

noaptea Felix fu chinuit de o agitație nemaiavută, care-i sfărîma somnul. Nu era nici durere propriu-zisă, nici frică, ci acel zbucium al necunoscutului pe care-l ai în noaptea dinaintea plecării pentru totdeauna într-o țară îndepărtată."

Avea un simț de disciplină înnăscut, sentimentul valorii lui personale.

Drumul devenirii sale profesionale se împletește cu cel al dragostei.

Cînd sosește în casa lui Costache Giurgiuveanu, apariția Otiliei „îi dădu un sentiment inedit, demult presimțit". Criza adolescenței, criza erotică în drumul spre maturizare, prin care trece Felix este descrisă prin acumulări succesive. Felix parcurge drumul de la simpla atracție pînă la acuitatea trăirii sentimentului iubirii caste: „Pentru întîia oară Felix era prins de braț cu atîta familiaritate de o fată și pentru prima oară, luînd act de izbucnirea unei simțiri pînă atunci latente, încearcă și acul geloziei, văzînd cum Otilia generalizează tratamentul".

Dar comportamentul imprevizibil al Otiliei îl chinuie și-l derutează. Încearcă față de ea o atracție care „deveni din ce în ce mai tiranică"; noaptea, „chipul Otiliei îl urmărea în tot timpul". Simte nevoia imperioasă a prezenței fetei; are insomnii, simțurile vibrează. Neputînd sta cu Otilia, ședea cu lucrurile ei; din obiectele, dezordinea camerei, reconstituia mișcările ei. Se simțea mai aproape de Otilia aici în odaie, decît lîngă ea însăși, trăind acut incertitudinea iubirii. Familiaritatea cu Pascalopol, prezența permanentă a acestuia îl indispuneau și-l făceau să sufere.

Numeroase pagini descriu cu luciditate stările psihice și fizice prin care trece Felix, ale suferințelor primei experiențe erotice, ale iubirii dintîi, adolescentine: neliniște și incertitudine, adorație și deznădejde, gelozie și fericire.

„Avea crize de sensibilitate și reverie. În vreme ce Otilia răscolea valurile pianului, el se plimba cu mîinile în buzunar, oprindu-se din cînd în cînd în fața oglinzii. Se privea sever, lăsînd buzele în jos într-o amărăciune patetică. Se simțea frumos. Singurătatea lui, faptul de a nu avea părinți, îl umplea de o exaltare vagă a destinului său propriu. Se întreba, inundat de frazele muzicale care veneau de jos, ce avea să devină: medic mare, savant, autor celebru, om politic. Se vedea trecînd, în ritmul muzicii Otiliei, într-o trăsură

deschisă, nemişcat, fără zîmbet, privind rece înaintea lui. Aşa îşi închipuia purtarea omului mare. Alteori, dimpotrivă, reveria îi deştepta flăcări de dezinteresare. O vedea pe Otilia ameninţată de bandiţi, care aveau mai toţi fizionomia lui Stănică. Ochind, flegmatic de pe fereastră, dobora pe rînd pe toţi vrăşmaşii, în vreme ce Otilia, tremurînd, îl strîngea cu braţele ei subţiri de gît. Sau fugea călare de duşmani neidentificaţi spre păduri care se îndoiau moale pînă la pămînt, ţinînd în braţe pe Otilia. Generozitatea lui se-ntindea şi asupra lui moş Costache, căruia, ruinat, îi oferea un azil, de dragul Otiliei, şi chiar asupra lui Pascalopol pe care-l visa bolnav, senil, readus la viaţă prin sforţările lui de medic."

Chinurile prin care trece cînd Otilia, plecată la Paris cu Pascalopol, nu-i răspunde la scrisoare, sînt revelatoare. Îndrăgostit, visător şi reflexiv, simţea nevoia prezenţei ei feminine. Tăcerea Otiliei îi umple sufletul de multiple trăiri: mînie, gelozie, face fel de fel de ipoteze, îl cuprinde o frenezie nebună „de a merge pe jos în frig", pînă la Băneasa, fericirea şi nesiguranţa se zbat în sufletul său tînăr şi pur.

Clipele caste, petrecute noaptea, stînd de vorbă în camera Otiliei, îl umplu de fericire, pentru ca apoi să fie torturat de tulburătoare îndoieli.

Faţă de Pascalopol are sentimente contradictorii: şi gelozie, şi simpatie.

Nici Pascalopol, nici Felix nu sînt siguri de iubirea Otiliei.

Experienţa erotică, împlinită fiziologic prin cunoaşterea Georgetei, îl maturizează, privind altfel imaginea Otiliei şi comportamentul ei. Chipul ei rămîne însă, pentru totdeauna, învăluit în mister, o imagine derutantă, de vis, amestec de onestitate, cochetărie, puritate, iubire incertă.

Finalul deschis al romanului întăreşte impresia de vis tulburător al iubirii adolescentine şi proiectează un personaj complex — martor şi actor. *(M.P.)*

FLĂMÎNZILĂ

— personaj fantastic —

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

V. și **Harap-Alb, Gerilă, Setilă**

Simbolizînd dimensiunea umană a *foamei*, *Flămînzilă* este al doilea personaj pe care-l întîlnește Harap-Alb, „foametea, sac fără fund sau cine mai știe ce procopseală a fi, de nu-l mai poate sătura nici pămîntul". Plin de har ca și tovarășii lui de drum care-l însoțesc pe Harap-Alb, Flămînzilă vorbește amenințător la adresa lui Roș împărat: „și-a pus el, împăratul Roș, boii în cîrd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne". Lui și celorlalți le „ghiorăesc" mațele de foame și se bucură cînd li se promite că vor fi ospătați.

Flămînzilă luînd apărarea împăratului rostește:

„— Ei, tacă-vă gura de-acum! zise Flămînzilă. Destul e o măciucă la un car de oale. Nu tot cetărați pe măria-sa, că om e dumnealui. Pentru niște sărăcuți ca noi e greu de făcut trebi de acestea. Dar la o împărăție, ca cum te-ar pișca un purice; nu se mai bagă în seamă".

Plină de umor, scena ospătării lui Flămînzilă este relevantă pentru simbolistica personajului.

„Și atunci unde nu începe Flămînzilă a cărăbăni deodată în gură cîte o haraba de pîne și cîte o ialoviță întreagă, și repede mi ți le-a înfulicat și le-a forfăcat, de parcă n-au mai fost (...) După aceea, Flămînzilă a început a striga în gura mare că moare de foame și a zvîrli cu ciolane în oamenii împărătești, care erau acolo de față". *(C.B.)*

FRED VASILESCU

: *Patul lui Procust* de Camil Petrescu

Personajul apare ca „un fel de intersecție a tuturor celorlalte personaje" (Pompiliu Constantinescu).

Fred trăiește prin memoria afectivă și recompune retrospectiv viața Emiliei, a lui Ladima, a doamnei T., a unchiului său, politicianul Luminăraru.

Din notele din subsolul cărţii aflăm că era fiul unui mare industriaş, Tănase Vasilescu (din primul roman al lui Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*). El era enigmaticul X de care era îndrăgostită doamna T.

Autorul stăruie pe lîngă Fred să scrie, pentru că îi lasă „acea impresie unică de trăire adevărată", pentru „un soi de loialitate şi delicateţe, de sinceritate a vieţii".

Diplomat, aviator, jucător excelent de tenis, plăcut de femei, Fred este prezentat de scriitor ca un bărbat cu un farmec deosebit: „Avea acel timbru, acea vibraţie melodioasă, calmă, pe care o au toţi oamenii, fruntaşi adevăraţi în activitatea lor, orişicare ar fi ea: artă, politică, militărie, acrobaţie, dans modern, destin de Don Juan sau box."

O descriere a înfăţişării lui Fred o găsim în Epilogul (II) povestit de autor, afectat profund de moartea acestuia.

„Ziarele de a doua zi au adus coloane întregi de amănunte şi numeroase fotografii, care de altfel erau ele însele un fel de moarte, căci, aşa cenuşii, poroase şi cu liniile simplificate, nu mai înfăţişau nimic din tînărul blond, cu obrazul limpede, cu trăsături regulate şi evidente ca un cap de statuie grecească, doar cu fruntea puţin cam boltită deasupra ochilor verzi adînci. Cu atît mai puţin aminteau de acel corp vînjos ... cu mişcări mlădioase de haiduc tînăr, afemeiat şi gînditor".

Integrat şi adaptat societăţii în care trăia (spre deosebire de Ladima), Fred Vasilescu este „un tip execrat prin tradiţie, satirizat de Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Hogaş, acela al mondenului" (Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*).

Dar, în realitate, Fred era un om de o mare delicateţe şi profunzime intelectuală (în comentariile directe ale autorului). Prietenii îl consideră un „Don Juan". Pentru doamna T. el este o enigmă. Pentru Emilia este tînărul bogat, monden, care te poate introduce în societate.

Fred face parte din aceeaşi familie spirituală cu Ladima şi Gheorghidiu (intelectual lucid, înfrînt); şi el iubeşte şi are o comportare enigmatică faţă de femeia iubită, şi el sfîrşeşte enigmatic într-un accident de avion.

Caietul său dezvăluie o fire hiper sensibilă.

„Două enigme — a lui Ladima şi a lui Fred — stau aşadar faţă-n faţă. Una reprezintă imaginea răsturnată a celeilalte:

dacă Ladima își pierde cu desăvîrșire capul pentru o femeie vădit inferioară și se sinucide probabil din cauza ei, făcînd însă totul spre a masca acest lucru, Fred se dovedește capabil să părăsească o femeie care-i este superioară, deși nu e deloc exclus să se sinucidă din cauza ei, mascînd motivul la fel de grijuliu ca și Ladima" (N. Manolescu).

Citirea scrisorilor lui Ladima îl impresionează și-l uimesc, dar îl fac să-și rememoreze iubirea.

Și pentru Fred Vasilescu, iubirea este experiență fundamentală, cunoaștere. Întîlnirea cu doamna T., iubirea pentru această femeie superioară a dat sens existenței sale; „nici nu bănuiam atîtea înțelesuri cîte îmi sar în ochi de atunci încoace".

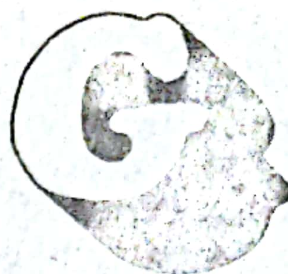
Deplin lucid în privința pasiunii puternice pe care o trăiește pentru doamna T., dar temîndu-se, poate, de această iubire, Fred nu-și poate mărturisi dragostea, renunțînd la fericirea de a iubi. El „sacrifică definitiv pasiunea pe altarul vanității: în loc să se piardă pe sine, preferă s-o piardă pe ea". „Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T.", remarcă N. Manolescu (*Arca lui Noe*, vol. II).

Însuși autorul mărturisește că nu cunoaște trauma esențială a personalității lui Fred, care-l îndepărtează de doamna T., „Nu știu dacă vreodată aș fi putut să aflu ceea ce constituia dubla lui existență, denunțată aci din capete de mărturisiri din întorsături de frază, involuntare, ca lapsusurile, sau, cine știe, voite de el cu tensiunea de neînlăturat a unei fatalități".

Disprețuit de mulți dintre cei care nu-l cunosc suficient, Fred Vasilescu se dovedește un om cu o bogată și profundă viață interioară; întîlnirea, la expoziție, cu doamna T. îi provoacă puternice trăiri, desprins parcă de lumea reală, dar lucid, „toropit și indiferent la batjocuri ca un anesteziat cu stovaină, dar cu mintea mai limpede, mai intensă, cu mult mai activă decît de obicei".

Personalitatea lui Fred rămîne misterioasă și enigmatică. În cel de al doilea epilog al romanului aflăm că Fred a murit într-un accident de avion chiar a doua zi după ce predase manuscrisul.

Jurnalul lui Fred ajunge la doamna T., care află că fusese iubită tot atît de puternic cum îl iubise ea, dar taina lui nu e dezvăluită. *(M.P.)*



GĂMAN

Meşterul Manole de Lucian Blaga

V. Manole

GEORGE DEMETRU LADIMA

Patul lui Procust de Camil Petrescu

Personajele romanului sînt relativizate prin reflectarea lor în mai multe conştiinţe. Ele se constituie antitetic, împletindu-şi destinele.

Erou absent, poet şi gazetar intransigent, devenit incomod prin corectitudine şi onestitate, avid de adevăr şi dreptate, nerealizat social, orgolios şi lucid, fără simţul realităţii, Ladima trăieşte, autoiluzionîndu-se, în lumea ideilor pure, fiind un inadaptat. Personalitatea lui Ladima se conturează din mai multe perspective: din amintirile lui Fred, din notele autorului, din relatările Emiliei, din articolele lui Ladima publicate în subsolul cărţii, din concluziile procurorului care a condus ancheta asupra sinuciderii lui, din opiniile diferite ale prietenilor de cafenea.

Portretul fizic este schiţat în cîteva linii de către Fred, privindu-i fotografia după moartea acestuia: „Înalt, slab, cu ochi rotunzi şi orbitele mari, adîncite... cu o mustaţă de sergent major şi cărare de frizer, cu haina lui neagră, de alpaca, iar cămaşa albă şi cu gulerul totdeauna prea larg, scrobită, cu manşetele mari, rotunde, ca nişte burlane, prinse cu butoni roz de cămaşă, pe cînd ceilalţi butoni erau mici beţigaşe, desigur de aur — cine ştie ce amintire...

Ar fi fost un cap frumos, de n-ar fi fost atît de demodat... Nu cred că avea mai mult de 35—40 de ani."

Prezentîndu-l tatălui său, marele industriaş Tănase Vasilescu, Fred îl califică drept „om în toată firea, cu reală prestanţă ca să fie aşa, a făcut o foarte bună impresie... Mustaţa blondă, întoarsă în sus, bărbăţia lui bătăioasă, un fel de încredere în sine l-au impresionat pe tata".

Fred îl credea în stare de o mare prietenie, ar fi vrut să-i povestească taina iubirii lui, „cancerul" vieţii lui care îl face să fugă de o femeie iubită.

Ladima e văzut de Fred ca un om misterios, grav, „pedant de bine crescut", om de superioritate intelectuală. Privind o fotografie a acestuia la Emilia, Fred e surprins că un om ca Ladima poate să scrie unei astfel de femei (vulgare şi inferioare acestuia). Fred îşi dă seama că sub aspectul dezolant al lui Ladima se afla intelectualul superior şi neînţeles, de aici interesul de a-l cunoaşte pe diverse căi.

Lecturînd scrisorile lui Ladima adresate Emiliei, Fred descoperă uluit un cu totul alt om: „omul acesta aşa de grav, pedant de bine crescut şi atît de lipsit de orice familiaritate, că se ridica în picioare la masă, de teamă că musafirul, venit să-i vorbească, să nu ceară loc să stea jos, a putut să fie atît de copilăros".

Fred descoperă, din scrisori, un Ladima sensibil, duios, naiv, îndrăgostit de o fiinţă idealizată, închipuire a minţii lui.

Intervenţiile Emiliei, vulgare şi simpliste, exprimate cu voce tare, demitizează profilul reieşit din scrisori.

Emilia vorbeşte despre Ladima cu compătimire: „O ducea rău, săracu, pentru că n-avea nici o slujbă. Îmi spunea cum era amînat mereu la gazete... de azi pe mîine". Pentru ea, el este un „netot", „cam aiurea", avea „aerul unui profesor înăcrit, de geografie, de provincie"; îi era ruşine să iasă cu el. „Era ceva ridicul în silueta demodată ca o figură dintr-un catalog vechi prăfuit, a lui Ladima; demodat, arăta ca „un tată".

Cauza tragediei lui Ladima este sărăcia, el era obsedat de lipsa de bani. Din pricina sărăciei nu putea să meargă în aceeaşi lume cu femeia pe care o iubea pe atunci.

„Era cu neputință să exercite vreun control... Toate datele îi scăpau... Ea, care era totul pentru el, pleca gătită și venea din oraș, cum ar fi mers într-o cetate nepermisă lui, de unde s-ar fi întors spunînd ce vrea și cît vrea să spună..."

Pentru Nae Gheorghidiu și Tănase Vasilescu este insignifiant, „un om de paie", pînă cînd scrie un articol care deranjează pe oamenii de afaceri.

Poet și gazetar la *Veacul*, de un „curaj aspru", Ladima scria cu înfrigurare, cucerind interesul și atenția publicului. În scandalul iscat cu Nae Gheorghidiu pentru articolul care dezvăluia afacei veroase, Ladima răspunde deschis, crezînd în sinceritartea și moralitatea scrisului gazetăresc: „Eu sînt un om care scrie... și dacă nu scriu ceea ce gîndesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel". Și demisionează.

Ladima nu poate scrie „două rînduri", dacă nu vin dintr-o convingere adîncă. Străbate aici însăși concepția scriitorului, preocupat constant de problema intelectualului, a omului care gîndește, care are ceva de spus; el este un personaj inadaptabil.

Și moartea lui Ladima (sinuciderea) e privită din mai multe cauze: din cauza femeilor vulgare (Fred); din cauza doamnei T. (avocatul); pentru că Ladima își pierduse credința în Dumnezeu (Cibănoiu), de mizerie (alții). Cele trei unghiuri prin care e conturat personajul apar la un moment dat simultan, dînd complexitate viziunii.

Intelectual cinstit, cu principii oneste și ferme de viață, de etică profesională, Ladima încearcă să evadeze din mizeria existenței cotidiene, trăiește spiritual în altă lume, proiectîndu-și visurile în viață. El este un om cu o conștiință puternică a propriei valori, care ia adesea forma orgoliului.

Ca și Ștefan Gheorghidiu *(Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război)*, Ladima trăiește intens chinurile în propria-i conștiință. El își acceptă lucid destinul, se autoiluzionează, dar nu poate rezista. Pentru el existența e unicat.

Fred dă o sugestie verosimilă cu privire la acest intelectual care-i suscită interesul: „Mi-e cu neputință să cred că scrisoarea lui Ladima e sinceră, că toate aceste însușiri erau cu adevărat descoperite. E prea mare deosebirea dintre ele și ceea ce arată Emilia, ca să fie posibil ca un îndrăgostit,

fie el şi Ladima, să le creadă, scriindu-le. Socot că el se amăgea cu oarecare luciditate".

Ladima o cunoştea numai pe Emilia cea din spaţiul casnic; pentru că „din pricina sărăciei nu putea să meargă în aceeaşi lume cu femeia pe care o iubea".

Şi Fred gîndeşte: „Ladima împrumută tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi şi o iubeşte anume, pentru ceea ce i-a împrumutat".

Deci Ladima se autoiluziona conştient. Ca şi Gheorghidiu, el şi-a rupt „axa sufletească". E un învins. Din orgoliu, şi-a lăsat bani în buzunar (pentru a nu se crede că din mizerie s-a sinucis) şi o scrisoare de dragoste către doamna T., femeie superioară, în total contrast cu vulgara Emilia, vrînd să confirme astfel principiile sale de viaţă şi după moarte.

Ladima este un intelectual superior, o conştiinţă: „Nu sînt în stare să scriu două rînduri, care să nu vie dintr-o convingere adîncă".

El se consideră responsabil în actul creaţiei, considerînd creatorul de poezie „un profet, un iluminat", gîndind că poezia „trebuie să aibă un conţinut, trebuie să exprime ceva" (din notele din subsolul paginilor).

Dar enigma poetului şi ziaristului Ladima, care-şi pierde capul pentru o femeie inferioară şi se sinucide, rămîne nedezlegată. Fred, în epilog, formulează o întrebare retorică, menită să dea naştere la reflecţii: „Să fie într-adevăr poetul un exemplar sortit să fie fatal şi cenzurat de moarte?! sau, Ladima e „omul fără şansă, ca şi D., amant ridicol, gazetar mereu fără gazetă şi poet necitit, în ciuda talentului şi onestităţii sale?" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II). *(M.P.)*

GERILĂ
— personaj fantastic —

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

V. şi Harap-Alb, Flămînzilă, Setilă

Umorist de talent şi scriitor „senzaţional" Creangă zugrăveşte cu elemente fantastice, dar cu realismul propriu ţăranilor din Humuleşti, personaje care, deşi supranaturale,

reprezintă simboluri concrete ale vieţii oamenilor: *frigul, foamea, setea*, prin Gerilă, Flămînzilă, Setilă şi dimensiunile timpului şi ale spaţiului, prin — Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă.

Primul pe care îl întîlneşte Harap-Alb în drumul său este *Gerilă*, o dihanie de om care, la poalele unui codru, se „pîrpălea pe lîngă un foc de douăzeci şi patru de stînjeni de lemne şi tot atunci striga, cît îl lua gura, că moare de frig". Portretul lui Gerilă aminteşte de *Gargantua* şi *Pantagruel* a lui Rabelais. Comportîndu-se ca şi Oşlobanu, Trăsnea şi alţi ţărani din *Amintiri*, Gerilă, însoţindu-l pe Harap-Alb, îi va fi de mare folos.

Elementele portretului mai mult decît hiperbolice şi umoristice sugerează o reprezentare de carnaval, de teatru enorm. Astfel, omul acela care era „ceva de spăriet" avea „urechi clăpăunge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi cînd sufla cu dînsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului iar cea de dedesupt atîrna în jos. de-i acoperea pîntecele. Şi, ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de-o palmă". Tremura aşa de tare de frig, „de parcă-l zghihnia dracul". Pentru a întări prezenţa lui Gerilă în enorma sa înfăţişare, tot ce era în jurul său căpăta aspect apocaliptic, pentru că „toată suflarea şi făptura de prinprejur îi ţinea hangul: vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicărau, petrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger". Nu-l părăseşte umorul, fiindcă în acest tablou al spaimei „veveriţele, zăvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni, blestemîndu-şi ceasul în care s-au născut". Şi, fiindcă era „foc de ger", Harap-Alb a făcut ţurţuri la gură „numai o ţîră cît a stat de s-a uitat". Identificîndu-l pe „tartorul" lîngă care şi focul îngheaţă, îl îndeamnă să-l însoţească sub pretextul că se va mai încălzi la drum, nefiind bine cînd e frig să stai locului. Au devenit proverbiale cuvintele acestei întîlniri: „Rîzi tu, rîzi, Harap-Alb zise atunci Gerilă tremurînd, dar, unde mergi, fără mine n-ai să poţi face nimica".

Scena de la curtea împăratului Roş este relevantă pentru caracterizarea lui Gerilă (prin autocaracterizare, caracterizare de către alte personaje şi de către scriitor).

Astfel, Gerilă, „năzdrăvan cum era își cheamă „tovarășii" avertizîndu-i discret („încetișor") despre ce ar trebui să facă pentru a se apăra de casa de aramă roșie ca jeratecul, pe care le-o pregătise credinciosul împăratului, cu gîndul de a se scăpa de ei. Gerilă îl avertizează: „— Măi, nu cumva să vă împingă Mititelul să intrați înaintea mea unde ne-a duce omul țapului celui roș, că nu mai ajungeți să vedeți ziua de mîne. Doar unu-i împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și milostivirea lui cea neauzită. Îl știu eu cît de primitor și de darnic la spatele altora. Numai de nu i-ar muri mulți înainte! să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri! D-apoi fetișoara lui; a zis dracul și s-a făcut: bucățică ruptă tată-său în picioare, ba încă și mai și. Vorba ceea: « Capra sare masa și iada sare casa ». Dar las', că și-au găsit ei omul! De nu le-oi veni eu de hac în astă noapte, nici mama dracului nu le mai vine!"

Și atenționîndu-și tovarășii că „vorba lungă sărăcia omului", porniră la culcare: „teleap, teleap, teleap", Gerilă suflă de] trei ori cu „buzișoarele sale cele iscusite" și casa rămîne nici fierbinte, nici rece, cum e mai bine de dormit într-însa". Scriitorul notează: „Apoi intră cu toții înlăuntru se tologește care unde apucă, și tac mă cheamă". Gerilă se întindea de căldură, „de-i trecea genunchi de gură. Și hojma morocănea pe ceilalți, zicînd: „— Numai din pricina voastră am răcit casa: căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar așa pățești dacă te iei cu niște bicisnici. Las', că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată! Știi că are haz și asta? Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. Bu... nă treabă! Să-mi dau eu liniștea mea pentru hatîrul nu știu cui? Acuș vă tîrnîiesc prin casă, pe rudă pe sămînță; încaltea să nu se aleagă nimica nici de somnul meu, dar nici de al vostru.

— Ia tacă-ți gura, măi Gerilă! ziseră ceilalți. Acuș se face ziuă, și tu nu mai stîncheşti cu brașoave de-ale tale. Al dracului lighioaie mai ești! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărășie cu tine aibă și parte și poarte-ți portul. Că pe noi știu că ne-ai amețit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău? I-auzi-l-ăi: parcă-i o moară hodorogită. Numai gura lui se aude în toate părțile. Hojma tolocănește pentru nimica toată, curat ca un nebun. Tu, măi, ești bun de trăit numai în pădure, cu

lupii și cu urșii dar nu în case împărătești și între niște oameni cumsecade.

— Ia ascultați, măi, dar de cînd ați pus voi stăpînire pe mine? zise Gerilă. Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine! Eu îs bun cît îs bun, dar și cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea.

— Zău, nu șuguiești, măi Buzilă? Da' amarnic mai ești la viață; cînd te mînii, faci sînge-n baligă, zise Flămînzilă. Tare-mi ești drag!... Te-aș vîrî în sîn, dar nu încapi de urechi... Ia mai bine ogoiește-te oleacă și mai strînge-ți buzișoarele acasă; nu de altă, dar să nu-ți pară rău pe urmă, că doar nu ești numai tu în casa asta.

— Ei, apoi! Vorba ceea: „Fă bine, să-ți auzi rău", zise Gerilă. Dacă nu v-am lăsat să intrați aici înaintea mea, așa mi se cade; ba încă și mai rău decît așa. Cine-a face de altădată ca mine, ca mine să pățească.

— Ai dreptate măi Gerilă, numai tu nu te cauți, zise Ochilă. Dar cu prujituri de-a tale, ia, acuș se duce noaptea, și vai de odihna noastră! Măcar tu să fi acela, ce ai zice, cînd ți-ar strica cineva somnul? Ba încă ai dat peste niște oameni ai lui Dumnezeu, dar, să fi fost cu alții, hei, hei! mîncai papara pînă acum".

Fragmentul menționat sugerează perfect spiritul echipei coloșilor; prin cearta lor, fiecare se autocaracterizează și caracterizează pe ceilalți. *(C.B.)*

Gheorghidiu, v. **Ștefan Gheorghidiu**

GHEORGHIȚĂ
Baltagul de Mihail Sadoveanu

Însoțindu-și mama, Vitoria Lipan, în căutarea tatălui plecat la Dorna să cumpere oi, și întîrziat peste obicei, Gheorghiță se află la vîrsta ieșirii din copilărie și a inițierii,

a formării bărbăteşti, aşa cum îi spune mama sa..." pentru tine de-aci înainte începe a răsări soarele (...). Înţelege că jucăriile au stat. De-acu trebuie să te arăţi bărbat. Eu n-am alt sprijin şi am nevoie de braţul tău".

Drumul maturizării îl parcurge treptat, el fiind ascultător, sfios şi supus mamei, care-i ghiceşte pînă şi gîndurile. Curăţind omătul cu lopata de lemn, pentru a putea merge, „deodată simţi în el o putere şi îndrîjire şi nu se opri pînă ce nu-l birui ca pe o fiinţă. Privi spre maică-sa; o văzu zîmbind şi înţelese că i-a dat răspunsul pe care nu-l putea gîngăvi în ajun".

Băiatul înţelege că „acu a intrat în slujbă grea şi la năcaz" şi că „pentru o tinereţă ca a lui cade grea sarcina gospodăriei". Deşi nu poate desluşi tainele gîndurilor mamei sale privind călătoria pe care o pusese la cale, se supune, fără entuziasm, hotărîrii ei: „M-oi duce, răspunse Gheorghiţă cu îndoială... M-oi duce dacă spui; dar e bine să-mi arăţi ce şi cum; ca să ştiu ce să fac".

Iniţierea dintîi a parcurs-o în anii copilăriei, cînd pusese stăpînire în munte pe multe lucruri bune: „Pîrîul cu bulboacele au fost ale lui. Potecile la zmeură şi mai sus la afine, cînd ocolea aşa, de bună-voie, umblînd după turmele ciobanilor. Poveştile la stînă, sara, cînd învăluie focul limbi sub sprînceana pădurii. Ştia să cheme în amurgit ieruncile şi căpriorii. Toate acestea i le aducea aminte mirosul de fîn, în care pluteau vara şi copilăria".

Două scene sînt simbolice pentru devenirea sa spre bărbăţie, urmaş al tatălui său: veghea din rîpă a osemintelor tatălui său — moment de emoţie, înfiorare şi teamă: „O nelinişte fierbinte i se porni din măruntaie şi-l fulgeră în creştet. (...) Sîngele şi carnea lui Nichifor Lipan se întorceau asupra lui în paşi, în zboruri, în chemări" şi scena finală, a lovirii ucigaşului cu baltagul, care înseamnă momentul maturizării băiatului — el îndeplinea astfel dorinţa mamei sale şi datoria sa de fiu. „Împuns de alt ţipăt al femeii, feciorul mortului simţi în el crescînd o putere mai mare şi mai dreaptă decît a ucigaşului. Primi pe Bogza în umăr. Îl dădu îndărăt. Apoi îl lovi scurt cu urechea baltagului, în frunte". Datoria fusese împlinită. *(M.P.)*

GHIRAI

Dan, căpitan de plai de Vasile Alecsandri

V. Dan

GHIȚĂ

Moara cu noroc de Ioan Slavici

Slavici este considerat „părintele nuvelei românești". Unul din păcatele omenești drastic sancționate de scriitor este ispita banului. Romanul *Mara*, precum și nuvelele sale *O viață pierdută*, *Comoara*, *Vatra părăsită*, *O jertfă a vieții* și în special *Moara cu noroc* gravitează în jurul acestei teme.

Publicată în volumul *Nuvele din popor*, tipărit în anul 1881, volum apreciat de Titu Maiorescu ca un moment de referință al vieții literare românești: „părăsind oarba imitare a concepțiilor străine, s-au inspirat din viața proprie a poporului și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firii lui etnice".

Aprecieri favorabile avea să facă și Mihai Eminescu, cel care l-a descoperit pe Ioan Slavici în anii studenției la Viena. Oprindu-se asupra adîncimii sufletești a lumii create de autor, Eminescu spunea că „această lume a lui Slavici seamănă nu numai în exterior cu țăranul român, în port și vorbă, ci cu fondul sufletesc al poporului, gîndesc și simt ca el".

Vorbind despre specificul nuvelisticii lui I. Slavici, Dumitru Micu (în *Lecturi și păreri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978) remarca: „Noutatea cea mai mare a nuvelisticii lui Slavici consistă însă în conținut, în fenomenele de viață pe care le elaborează și în vigoarea cu care le expune. Nimeni, pînă la acest scriitor, n-a cercetat cu atîta pătrundere și

perseverență aspectul social, condițiile vieții materiale ale lumii sătești, nimeni n-a înfățișat în aceeași măsură strînsa corelație între fenomenologia vieții sufletești și modul de trai, poziția economică, existența socială, într-un cuvînt".

Acțiunea nuvelei se desfășoară în spațiul Ardealului, la „Moara cu noroc", moară așezată într-o vale, la răscruce de două drumuri. Totul este învăluit în mister, faptele sînt excepționale, lupta între bine și rău, moral și imoral fiind dură. Cele mai deosebite episoade se desfășoară noaptea, în amurgul serii sau în zorii zilei. Drumul parcurs de familia lui Ghiță este un drum dramatic, fără întoarcere, acțiunea fiind pasionantă, ritmul rapid.

Personajele construite de Ioan Slavici au rolul să ilustreze anumite principii etice.

În „Moara cu noroc", prin destinul cizmarului Ghiță sînt bine relevate urmările nefaste ale dorinței de îmbogățire.

Nuvela devine o adevărată scenă de confruntare a două caractere puternice: Ghiță și Lică Sămădăul. Celelalte personaje avînd menirea să pună mai bine în evidență trăsăturile celor doi.

Sărăcia, pe care autorul o apreciază pentru puterea de a menține puritatea sufletească, devine în *Moara cu noroc* motivul unor puternice frămîntări, îi creează lui Ghiță un complex de inferioritate. Eroul ia în arendă cîrciuma de la „Moara cu noroc" cu intenția de a se îmbogăți, dar nu ca să trăiască mai bine, ci ca să fie cineva, să fie respectat.

Frămîntările sufletești ale cîrciumarului se ivesc în momentul apariției lui Lică, o apariție fatală care zădărnicește bunul mers al lucrurilor.

Ana, soția lui Ghiță, intuiește chiar de la început că acest personaj ciudat este „om rău și primejdios". În sinea lui, el are aceeași bănuială, dar înțelege totodată că „aici, la Moara cu noroc, nu putea să steie nimeni fără voia lui Lică".

Ghiță se simte fascinat, dar și înspăimîntat de tăria de caracter a Sămădăului și, treptat, se lasă antrenat direct sau indirect în afacerile necinstite ale acestuia.

Aflat în fața judecătorului, nu îndrăznește să dea în vileag fărădelegile porcarului Lică, acestea neputînd fi dovedite, deoarece „Lică știa să-și aleagă stăpînii...".

Totuşi, setea de răzbunare a lui Ghiţă, necinstit de Sămădău, nu mai poate fi stăvilită în cele din urmă. Se hotărăşte să îl dea prins lui Pintea, dar întorcîndu-se cu acesta şi cu alţi doi jandarmi îl vede plecînd de la „Moara cu noroc", cîrciumarul pierzînd prilejul de a dovedi vina lui Lică.

Ghiţă mai speră în îndreptarea lucrurilor, şi astfel cei care iniţial erau călăuziţi de principiul onestităţii sfîrşesc într-un mod tragic.

Slavici pedepseşte toate personajele amestecate în afaceri necinstite, iar flăcările care cuprind cîrciuma au un efect purificator.

În nuvela *Moara cu noroc* sînt create personaje cu o extraordinară tărie de caracter, aflate într-o permanentă confruntare.

Cîrciumarul Ghiţă este puternic individualizat printr-o sumă de trăsături sufleteşti contradictorii. Odată intrat în contact cu Sămădăul, Ghiţă se interiorizează, se transformă într-un om sumbru, sufletul său e asemenea unei mări bîntuite de furtuni implacabile. Conştiinţa lui devine un cîmp de luptă între două îndemnuri diametral opuse; el se află la cumpăna dintre dorinţa de a redeveni onest şi tentaţia irezistibilă a înavuţirii. Este victima lui Lică Sămădăul care îi descoperă slăbiciunea „de a ţine la bani". Ghiţă se gîndea la cîştigul pe care l-ar putea face în tovărăşie cu Lică, vedea banii grămadă înaintea lui şi i se împăinjeneau parcă ochii; de dragul acestui cîştig ar fi fost gata să-şi pună pe un an, doi, capul în primejdie. Banii rîvniţi atît de mult nu îi oferă decît o fericire tragică, o fericire efemeră şi foarte zbuciumată.

În caracterul său au loc mutaţii fundamentale. Sentimentul nesiguranţei, care îl stăpîneşte, are efecte devastatoare. Tensiunea din interiorul său creează senzaţia de spaimă, îl înstrăinează de cei din jur, chiar şi de propria-i familie. Răspunsul pe care îl dă la întrebarea Anei relevă tocmai această stare de spirit: „Ce ai, Ghiţă? strigă nevasta cuprinsă de îngrijare. Ce am? Răspunse el cu amărăciune. Am o nenorocire: pierd ziua de astăzi pentru cea de mîine".

Neîncrederea în ziua de mîine, precum şi sentimentul culpabilităţii, fac din el un om irascibil, capabil în orice clipă de a izbucni într-o criză de mînie.

Dacă înainte de a veni la „Moara cu noroc" putea fi un soţ şi un tată bun, acum el îi reproşează Anei că îi stă în cale, este gata să o lovească. Patima banului veştejeşte chiar şi cele mai sincere sentimente. Acum, frumuseţea, blîndeţea Anei nu mai pot răzbate pînă la sufletul lui Ghiţă.

Dar satisfacţiile date de puterea miraculoasă a banului alternează uneori cu regenerarea fondului sufletesc. Astfel circiumarul se simte îndemnat în anumite clipe să se reîntoarcă la liniştea colibei sale.

Proza lui Ioan Slavici nu se remarcă numai prin principiile etice evocate, ci şi prin arta portretistică pe care scriitorul o deţine în cel mai înalt grad. Lui Slavici îi revine meritul de a fi creat pentru prima oară în literatura noastră un personaj epic viabil, care să ţîşnească din dorinţa sa de a se realiza într-un anumit fel, devenind reprezentativ pentru întreaga societate.

Comportamentul personajelor nu este rigid, ele fiind lăsate să se mişte liber sub ochii noştri. Iată de ce scriitorul nu se simte obligat să dea explicaţii în legătură cu evoluţia lor, ci numai să descrie.

În opera lui Slavici, şi deci şi în *Moara cu noroc* îşi face loc convingerea că viaţa fiecărui om se desfăşoară conform unui destin prestabilit. Lăsîndu-se pradă gîndurilor amare, Ghiţă se întreabă: „Cine poate să scape de soarta ce-i este scrisă?", iar alteori zice: „aşa mi-a fost rînduit" sau „dacă e rău ce fac, nu puteam să fac altfel".

G. Călinescu apreciind valoarea operei lui I. Slavici avea să spună: „Limba este un instrument de observaţie excelent în mediul ţărănesc. Împrumutînd graiul eroilor, scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic".

„Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit. Dar voi faceţi cum (vă)trage, inima, şi Dumnezeu să vă ajute şi să vă acoperiţi cu aripa bunătăţi sale. Eu sînt bătrînă, şi fiindcă am avut şi am atît de multe bucurii în viaţă, nu înţeleg nemulţumirile celor tineri şi mă tem ca nu cumva căutînd acum la bătrîneţe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte pînă în ziua de astăzi şi să dau la sfîrşitul vieţii mele de amărîciunea pe care nu o cunosc decît din frică. Voi ştiţi, voi faceţi, de mine să nu ascultaţi. Mi-e greu să-mi părăsesc coliba în care mi-am petrecut viaţa şi mi-am crescut

copiii și mă cuprinde un fel de spaimă cînd mă gîndesc să rămîn singură într-însa: de aceea, poate mai ales de aceea, Ana îmi părea tînără, prea așezată, oarecum prea blîndă la fire, și-mi vine să rîd cînd mi-o închipuiesc cîrciumăriță".

În cazul nuvelei *Moara cu noroc* se poate spune că și încheierea nuvelei se face tot printr-un acord stilistic.

„Din toate celelalte nu se alesese decît praful și cenușa: grinzi, acoperămînt, dușumele, butoaie din pivniță, toate erau cenușă, și numai pe ici, pe colo se mai vedea cîte un cărbune stins, iar în fundul gropii, care fusese odinioară pivniță, nu se mai vedeau decît oasele albe ieșite pe ici, pe colo din cenușa groasă. Bătrîna ședea cu copiii pe o piatră lîngă cele cinci cruci și plîngea cu lacrimi alinătoare. Se vede c-au lăsat ferestrele deschise! zise ea într-un tîrziu. Simțeam eu că nu are să iasă bine: dar astă le-a fost dată!...

Apoi ea luă copiii și plecă mai departe".

Slavici reușește, cu deosebită artă, să demonstreze că tot ce iese din limitele firescului vieții, încălcînd regulile morale, sfîrșește tragic, într-o simetrie perfectă, dată de prezența bătrînei la începutul și sfîrșitul nuvelei, premergîndu-l pe Liviu Rebreanu în romanele sale. *(C.B)*

GHIȚĂ PRISTANDA

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale

V. și Tipătescu, Trahanache

Ghiță Pristanda, polițaiul orașului, devine relevant, făcîndu-l pe spectator, așa cum subliniază G. Călinescu, să strige din stal: „neică, sărut mîna coane Fănică" — replici sentințe care „trăiesc singure cu o pură viață verbală".

Pristanda, considerat un Polonius, pentru lumea „bombastică", funcționează, după acelaș critic, „ca un ecou docil".

Aparent neimportant, Ghiță are a doua replică, în deschiderea comediei (actul I, scena I), în discuția cu Tipătescu, cînd facem cunoștiință cu incultura lui, cu automa-

tismele verbale: „Curat caraghioz!... Pardon, să iertaţi, coane Fănică, că întreb: bampir... ce-i iaia, bampir?" şi, mai departe: „Dumneata sugi sîngele poporului!... Aoleu!; Curat mişel!; Curat murdar!" — şi ultima replică în actul IV, scena XIV: „Curat constituţional! Muzică! Muzică!" — conducînd muzica, după precizarea de regie a autorului: „Ghiţă Pristanda, îndată ce soseşte în scenă, face semn muzicii să tacă. Muzica tace".

Abil, se comportă slugarnic cu toţi, socotelile lui fiind practice şi în consens cu ale soţiei lui care-l învaţă: „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămînd". Deformarea cuvintelor, a neologismelor, a regionalismelor, asocierea lui *curat* cu expresii şi cuvinte nepotrivite: *curat condei, curat constituţional, curat murdar* caracterizează personajul, stîrnind comicul de limbaj. Repetarea automată, încălcarea regulelor gramaticale denotînd incultura, lipsa de instrucţie, un comic de caracter şi de situaţii — contrazicerea venind dintre ceea ce vrea să fie şi ceea ce este — prin comportare, ce spune şi cum spune — în contradicţie cu misia sa, cu locul său în viaţa socială.

Ajunge chiar la un fel de tîrguială cu Tipătescu — celebra socoteală a steagurilor. Se autocaracterizează etalîndu-şi importanţa şi dificultatea postului, a funcţiei: „...că acuma ştiţi că bietul poliţai n-are şi el ceas de mîncare, de băutură, de culcare, de sculare, ca tot creştinul..." Tipătescu îl aprobă scurt, printr-un „Fireşte...", după care Ghiţă se lansează: „Şi la mine, coane Fănică, să trăiţi! greu de tot... Ce să zic? Famelie mare, remuneraţie mică, după buget, coane Fănică. Încă d-aia nevastă-mea zice: «M-ai roagă-te şi tu de domnul prefect să-ţi mai mărească leafa, că te prăpădeşti de tot!...» Nouă copii, coane Fănică, să trăiţi! nu mai puţin... Statul n-are idee de ce face omul acasă, ne cere numai datoria; dar de! nouă copii şi optzeci de lei pe lună: famelie mare, remuneraţie mică, după buget". Vorbele sînt aluzive, reverenţioase şi urmăresc sensibilizarea superiorului său care ar putea să-i fie de folos.

Prin reacţia sa, Tipătescu contribuie la caracterizarea lui Pristanda. Astfel, Tipătescu (zîmbind — precizează scriitorul) replică: „Nu-i vorbă, după buget e mică, aşa e... decît tu nu eşti băiat prost; o mai cîrpeşti, de ici, de colo; dacă nu curge, pică... Las' că ştim noi!" Pristanda nu

neagă, se supune politicos, ceea ce îl determină pe Tipătescu să se destăinuiască: „Şi nu-mi pare rău, dacă ştii să faci lucrurile cuminte: mie-mi place să mă servească funcţionarul cu tragere de inimă... Cînd e om de credinţă..." Deci se pune condiţie — credinţa, la care Pristanda nu evită să răspundă, confirmînd devotamentul său: „De credinţă, coane Fănică, să trăiţi!" Tipătescu nu se lasă păcălit şi îi atrage atenţia lui Pristanda: „Lasă, Ghiţă, cu steagurile de alaltăieri ţi-a ieşit bine; ai tras frumuşel condeiul". Afirmînd automat, Pristanda (uitîndu-se pe sine şi rîzînd — precizarea autorului): „Curat condei"! (Luîndu-şi numaidecît seamă, naiv): Adicăte cum condei, coane Fănică?..." Pristanda confirmă cu fermitate cele patruzeci şi patru de steaguri: „Poate unul—două să le fi dat vîntul jos... da s-a pus..." Tipătescu îl înfruntă (rîzînd): „Nu umbla cu mofturi, Ghiţă. Nu m-am plimbat eu la luminăţie în trăsură cu Zoe şi cu Nea Zaharia în tot oraşul? Tocmai ea, cum e glumeaţă, zice: „Ia să-i numărăm steagurile lui Ghiţă..." Cunoscînd serviciile pe care le aduce coanei Zoiţica, Pristanda (mîhnit — cum precizează Caragiale — o mîhnire firească) răspunde: „Îmi pare rău! tocmai coana Joiţica, tocmai dumneaei, care de!... să ne aşteptăm de la dumnei la o protecţie..." Tipătescu văzîndu-l şi simţindu-i mîhnirea îl încurajează, precizîndu-i că a fost şi rămîne omul lor. Comportarea lui Pristanda este copilărească, ridicolă: „Al dumneavoastră, coane Fănică, şi al coanii Joiţichi, şi a lui conul Zaharia... Ei? Şi le-aţi numărat, coane Fănică?... Ei? aşa e? patruzeci şi patru..." După afacerea cu steagurile, îl surprinde pe Tipătescu, povestindu-i despre ceea ce auzise de la „dăscălime": Ionescu, Popescu, popa Pripici, d. Tăchiţă, şi Petcuş şi Zapisescu „toată gaşca-n păr", jocul fiind pe sfîrşite. Modul în care o face este comic: „Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... şi binişor, ca o pisică, mă sui pe uluci şi mă pui s-ascult: auzeam şi vedeam cum v-auz şi m-auziţi, coane Fănică, ştiţi, ca la teatru". Mare artist, prin gestică, imită foarte bine pe cei din jur, scena de la Popa Pripici fiind savuraosă: „Mă trag înapoi, alunec, alunec de pe uluci şi caz pe maidan, peste un dobitoc, care pe semne trecea ori şedea lîngă uluci. Dobitocul începe să strige, toţi din casă sar năvală la fereastră; eu, cum căzusem, mă ridic degrabă,

o iau pituliş pe lîngă uluci şi intru în curtea primăriei". (comic de situaţie şi de limbaj — s.n.)

În scena II, actul I, singur cu sine exprimă ce gîndeşte, caracterizînd şi el aspectele de viaţă la care asistă şi în care se implică, de unde rezultă viclenia, şi simţul de observaţie, şiretenia lui. Notaţiile autorului întăresc trăsăturile de caracter. Iată-l pe Pristanda singur în scenă: „Grea misie, misia de poliţai... Şi conu Fănică cu coana Joiţica mai stau să-mi numere steagurile... Tot vorba bietei neveste, zice: „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămînd... » zic: curat! De-o pildă conul Fănică: moşia moşie, foncţia foncţie, coana Joiţica coana Joiţica: trai neneaco, cu banii lui Trahanache... (luîndu-şi seama) babachii... Da' eu, unde? famelie mare, renumeraţie după buget mică (şade în fund pe un scaun la o parte". Primeşte de la conu Fănică sarcina de a dezlega secretul biletului de care s-a vorbit în casă la popa Pripici. Apariţia în scena VIII este semnificativă, reducîndu-se la repetarea expresiei „*Aide*", către Cetăţeanu turmentat, pe care-l împinge afară.

În actul II, scena III, apare singur explicînd arestarea lui Caţavencu: „O făcurăm şi p-asta... şi tot degeaba. Am pus mîna pe d. Caţavencu... Cînd am asmuţit băieţii de l-au umflat, striga cît putea: « Protestez în numele Constituţiei! Asta e violare de domiciliu! » zic: « Curat violare de domiciliu! da' umflaţi-l » Şi l-au umflat". Apoi îi face lui Caţavencu o percheziţie minuţioasă pentru a găsi scrisoarea: „...am căutat prin toate colţişoarele, am ridicat duşumele, am destupat urloaiele sobii, am scobit crăpăturile zidului: peste putinţă să dau de scrisoare. M-am întors la poliţie, l-am scotocit prin buzunare, peste tot: nu e şi nu e. L-am ameninţat că am poruncă de la conu Fănică să-l chinuiesc ca pe hoţii de cai... degeaba! nu spune decît numai şi numai coanii Joiţichii".

În confruntarea cu coana Joiţica, care-i reproşează arestarea lui Caţavencu (scena IV, actul II): „Ghiţă, Ghiţă, ce-am aflat? ce-aţi făcut? Aţi înebunit? Adineauri cînd ieşeam de-acasă am aflat de la doctorul că te-ai dus cu jandarmii, ai călcat casa lui Caţavencu, l-ai luat pe sus şi l-ai dus la poliţie, la arest! Cum ai făcut asta!?" Răspunsul lui Ghiţă este scurt şi la obiect, confirmînd dependenţa de stăpînul

său: „Ordin verbal de la conu Fănică". Este trimis de grabă, „într-un suflet", să-l aducă pe Cațavencu. Îl îndeamnă: „Poar-tă-te bine cu el. Ai venit?" — Pristanda: „M-am dus!..." Scena V, actul II în care Zoe este singură, realizează gravitatea situației și exprimă hotărîrea: „Trebuie să alegem pe Cața-vencu. Nu mai încape vorbă, nu mai e vreme de stat pe gînduri. Cu un mișel ca el, cînd ne ține în mînă așa de bine, lupta ar fi o copilărie, o nebunie... Fănică... trebuie să se învoiască... trebuie... Ei! ș-apoi mai la urmă Cațavencu poate fi tot așa de bun deputat ca oricare altul..."

Comicul de situații, disimularea lui Ghiță apar excelent în scena VII, actul II. Astfel, precizează autorul, Pristanda (apărînd în fund și făcînd loc cu respect lui Cațavencu să treacă) spune: „Poftiți, coane Nicule, poftiți... (umilit) și zău, să pardonați, în considerația misiei mele, care ordonă (se-rios) să fim scrofuloși la datorie. Dumneavoastră știți mai bine ca mine... așa e polițaiul: tată să-ți fie — trebuie să-l ridici? îl ridici! n-ai ce-i face: e misie. De aia (foarte rugător) mă rog să pardonați..." Găsește înțelegere la partenerul său, pe care-l înfruntă sentențios și abuziv: „Adică noi nu știm cu merge poliția? Într-un stat constituțional un polițai nu e nici mai mult, nici mai puțin decît un instrument!" și continuă: „Nu brațul care lovește, voința care ordonă e de vină... Eu chiar am scris un articol în privința sta. Nu știu dacă l-ai citit?"

Caracterul de lingușitor și slugă pentru toți stăpîni reiese și din răspunsul pe care-l dă Pristanda, comic în fond: „Trebuie să-l fi citit, coane Nicule; eu gazeta d-voastră o citesc ca *Evanghelia* totdeauna; că să nu vă uitați la mine... adică pentru misie... (misterios) altele am eu în sufletul meu, dar de! n-ai ce-i face: famelie mare..." Infamia lui Pristanda merge pînă acolo încît îl și vede pe Cațavencu „strajnic prefect" deși este un „mare pișicher!"

Tot Ghiță aduce în scena XIV, scena ultimă a actului II, o depeșe „fe-fe urgent" de la telegraf, depeșe care, anunțînd susținerea candidaturii a lui Dandanache, stîrnește mari discuții între aleșii politici: Tipătescu, Farfuridi și Brîn-zovenescu, Cațavencu, Cetățeanul turmentat (care se a-mestecă și el). În actul III își continuă misia sa de mare om de legătură între Tipătescu, Zoe și Trahanache care conduce adunarea. În scena VI, actul III își divulgă misia,

astfel îi spune misterios lui Trahanache: „Coane Zaharia, dă-i zor! Trebuie să-l lucrăm pe onorabilul, pe d. Nae Cațavencu; ordinul lui conul Fănică... Sunt la ușă, cînd oi tuși de trei ori, d-ta proclamă *catindatul* și ieși pe portița... pe urmă-i treaba mea... Apoi continuă (încet): Cînd oi tuși de trei ori: nu mi-a sosit încă oamenii!..."

În actul III, aparițiile sale deși sunt episodice întăresc comicul de situații, de caracter și limbaj. În scena V, actul IV pe acelaș ton de *mare artist*, pentru că Pristanda face *teatru în teatru*, o liniștește pe coana Joițica privind știrile din ziar: „Nu, coană Joițico, nu e nimica, nu e nimica publicat... *Răcnetul* nici n-a apărut astăzi... După ce a fugit Cațavencu, dăscălimea s-a apucat la ceartă, s-au bătut, l-au bătut pe popa Pripici, și nici vorbă să mai scoață gazeta... S-a spart partidul independent... s-a spart! (Încet Zoii, trecînd spre Tipătescu) Am să vă spun ceva secret, acu numaidecît".

Confidentul coanei Joițichii, nu uită nici-un amănunt în relatarea hazlie pe care o face. Trece, apoi, la Tipătescu, pe care îl înștiințează de chemarea la telegraf, după ce-și afișează cuvenita lingușire: „A! ce-am uitat! Să mă iertați, sărut mîna, coana Fănică... Ministrul... nu, miniștrii, toți șapte, vă cheamă la telegraf numaidecît... de-aia vă căutam așa de zor..."

Tipătescu plecînd grăbit la telegraf, Zoe rămîne cu Pristanda (scena VI, actul IV); acesta își dă pe față viclenia, șiretenia, abilitatea, servilismul — mințindu-l pe Tipătescu, l-a adus pe ascuns pe Cațavencu spre a vorbi cu Zoe. Scurta scena respectivă este semnificativă pentru rolul pe care cei doi — Zoe și Pristanda — îl au în viața socială a localității.

Iată destăinuirea, pe care o face, după precizarea autorului, cînd s-a asigurat că Tipătescu s-a depărtat: „Sărut mîna, coană Joițico, nu vă supărați. (Foarte cu binișorul) Este cineva... cineva pe care-l știți d-voastră bine... așteaptă aici... ar voi să vă vorbească... dar numai d-voastră... De-aia eu l-am trimis pe conu Fănică la telegraf, pentru ca să rămîneți d-voastră singură... Am mințit... nu-i adevărat că-l cheamă miniștrii... Știu că o să mă ocărască, o să mă bată că l-am trimis la cai verzi pe pereți, dar lasă să mă ocărască... să mă bată... Nu e mai-marele meu? Nu e stăpînul meu, de la care mănînc pîne eu și unsprezece

suflete? L-am mințit, dar pentru binele d-voastră, coană Joițico... Îl primiți?... da?"

Instrument în mîna tuturor, Ghiță își permite cu perfectul glume, pe considerentul că cel mai tare e în atenția lui, știind în orice moment unde să se găsească, ce să facă și cu cine să țină. Comic combinat — de caracter de situație de limbaj — dar și ironie și dramatism chiar pentru fiecare dintre personagii, inclusiv pentru Tipătescu — obligat să joace orice rol i se oferă — ca în cazul de față — cel oferit de Ghiță. Iată, un fel de teatru în teatru, decupat din întreg perfect, cu o măiestrie deosebită, cum numai Caragiale a putut s-o facă. Întrucît că ce poate fi mai sugestiv și comic decît observația: Zoe — a stat pe gînduri și n-a ascultat tirada lui Pristanda — gîndindu-se desigur *la ale ei*, reacționează: „Pe cine să primesc?" Pristanda — precipitat nervos că se înțelege greu efortul făcut de el: „Pe cine—pe cine? pe d. Nae Cațavencu..." pentru ca apoi (sărind din loc — cum notează autorul) să rostească întrebîndu-se: „Pe Cațavencu? E aici? Unde e, Ghiță? Să vie acu, numaidecît: mergi, adu-l iute". (*E în culmea nerăbdării* notează autorul) Pristanda se conformează docil și fericit cu o politețe comică: „Ascult! (merge în fund, la stînga, și-l aduce pe Cațavencu) Pofti.. , stimabile, poftim". (Îl introduce și iese repede) Semnificativă această precizare a ieșitului repede: comfirmă discreția lui Ghiță, dar și amestecul lui în toate. Așa se explică finalul comediei, final în care autorul îl aduce pe Pristanda în haine civile: Ghiță polițaiul, îmbrăcat țivil: „apoi Ghiță Pristanda, conducînd ceremonia face semn muzicii să tacă, iar în finalul finalului, așa cum am menționat mai sus, recomandîndu-l pe Cațavencu, în discursul festiv — comic de situație, comic de limbaj, comic de caracter — sinteză a comicului, rostește simbolic: „Curat constituțional! Muzica! Muzica!" Firește, indicația autorului: „Cortina cade repede asupra tabloului" indică ipostaza penibilă a tuturor, ipostază acoperită parcă de „muzică ce atacă cu mult brio"; de „urale tunătoare", de mișcarea grupurilor — parcă într-un delir, desigur contrastant, nefiresc.

Falsul, ipocrizia, lașitatea, cum o numește Călinescu, lipsa de onoare a acestor eroi sînt trăsături care se regăsesc în toate comediile lui Caragiale. De altfel, Tudor Vianu remarcă faptul că: „O singură dată în teatrul său, satira

suflete? L-am mințit, dar pentru binele d-voastră, coană Joițico... Îl primiți?... da?"

Instrument în mîna tuturor, Ghiță își permite cu perfectul glume, pe considerentul că cel mai tare e în atenția lui, știind în orice moment unde să se găsească, ce să facă și cu cine să țină. Comic combinat — de caracter de situație de limbaj — dar și ironie și dramatism chiar pentru fiecare dintre personagii, inclusiv pentru Tipătescu — obligat să joace orice rol i se oferă — ca în cazul de față — cel oferit de Ghiță. Iată, un fel de teatru în teatru, decupat din întreg perfect, cu o măiestrie deosebită, cum numai Caragiale a putut s-o facă. Întrucît că ce poate fi mai sugestiv și comic decît observația: Zoe — a stat pe gînduri și n-a ascultat tirada lui Pristanda — gîndindu-se desigur *la ale ei*, reacționează: „Pe cine să primesc?" Pristanda — precipitat nervos că se înțelege greu efortul făcut de el: „Pe cine—pe cine? pe d. Nae Cațavencu..." pentru ca apoi (sărind din loc — cum notează autorul) să rostească întrebîndu-se: „Pe Cațavencu? E aici? Unde e, Ghiță? Să vie acu, numaidecît: mergi, adu-l iute". (*E în culmea nerăbdării* notează autorul) Pristanda se conformează docil și fericit cu o politețe comică: „Ascult! (merge în fund, la stînga, și-l aduce pe Cațavencu) Pofti.., stimabile, poftim". (Îl introduce și iese repede) Semnificativă această precizare a ieșitului repede: comfirmă discreția lui Ghiță, dar și amestecul lui în toate. Așa se explică finalul comediei, final în care autorul îl aduce pe Pristanda în haine civile: Ghiță polițaiul, îmbrăcat țivil: „apoi Ghiță Pristanda, conducînd ceremonia face semn muzicii să tacă, iar în finalul finalului, așa cum am menționat mai sus, recomandîndu-l pe Cațavencu, în discursul festiv — comic de situație, comic de limbaj, comic de caracter — sinteză a comicului, rostește simbolic: „Curat constituțional! Muzica! Muzica!" Firește, indicația autorului: „Cortina cade repede asupra tabloului" indică ipostaza penibilă a tuturor, ipostază acoperită parcă de „muzică ce atacă cu mult brio"; de „urale tunătoare", de mișcarea grupurilor — parcă într-un delir, desigur contrastant, nefiresc.

Falsul, ipocrizia, lașitatea, cum o numește Călinescu, lipsa de onoare a acestor eroi sînt trăsături care se regăsesc în toate comediile lui Caragiale. De altfel, Tudor Vianu remarcă faptul că: „O singură odată în teatrul său, satira

lui Caragiale a devenit mai crudă", depăşind atmosfera generală a comicului de situaţii, şi anume în *O scrisoare pierdută* (s.n.)

Personajele lui Caragiale, inclusiv Ghiţă, se văd şi se aud aşa de bine încît cititorul se constituie pe tot parcursul lecturii în spectator.

Ne alăturăm observaţiei lui Ştefan Cazimir potrivit căreia două personaje ale *Scrisorii pierdute* şi care ocupă poziţii deosebite în piesă „nu cunosc sentimentul ambiţiei, iar contactul cu « stîlpii puterii » le ţine trează în permanenţă conştiinţa propriei micimi, interzicîndu-le starea de beatitudine a eroilor *Nopţii furtunoase* sau evaziunea compensatoare a *Conului Leonida*". *(C.B.)*

Giurgiuveanu, v. Costache Giurgiuveanu

GREUCEANU

— personaj fantastic —

Greuceanu — basm (culegere de Petre Ispirescu)

Eroul basmului este Greuceanu, voinicul care nu se deosebeşte în liniile lui fundamentale de Făt-Frumos împărătesc. Aflat la „vîrsta de aur", el pleacă în lume să înlăture o mare nenorocire, o catastrofă ce se abătuse asupra omenirii: zmeii furaseră soarele şi luna împăratului Roşu. Acesta „trămise oameni prin toate ţările şi răvaşe prin oraşe ca să dea în ştire tuturor că oricine se va găsi să scoaţă soarele şi luna de la zmei, acela va lua pe fie-sa de nevastă şi încă jumătate din împărăţia lui, iară cine va umbla şi nu va izbîndi nimic, acela să ştie că i se va tăia capul".

Basmul ilustrează, mai ales prin fapte, bărbăţia eroului, lipsind orice referire la frumuseţea fizică a lui Greuceanu. Eroul este aici „o fiinţă virilă, care îşi datoreşte lui însuşi izbînzile sale" (G. Călinescu). Căci „mulţi voinici se potricăliseră a se prăpădi, semeţindu-se cu uşurinţă că va scoate la capăt o asemenea însărcinare; şi cînd la treabă, hîţ în sus

hîț în jos, da din colț în colț și nu știa de unde s-o înceapă și unde s-o sfîrșească, vezi că nu toate muștele fac miere".

Voinicul trebuie să dea dovadă nu numai de calități de excepție, prin care să merite a lua de soție pe fiica împăratului, dar în caz de neputință „cine va umbla și nu va izbîndi nimic, acela să știe că i se va tăia capul". Basmul ilustrează astfel ideea de responsabilitate față de misiunea încredințată.

Greuceanu pleacă în căutarea „tîlharilor de zmei" ca, în viziune populară, „să-și încerce norocul".

Esența basmului îl definește pe erou, el devenind un personaj exponențial: înfruntarea dintre forțele *binelui* și forțele *răului*, cu victoria binelui. Greuceanu este voinicul „capabil să înfăptuiască, în perioada «tinereții nobile», misiuni oricît de dificile pentru a ajuta comunitatea umană și a face să triumfe totdeauna binele. El este căutătorul împlinirii exemplare, înzestrat cu capacitatea de a se confrunta direct cu forțele răului și a ieși biruitor" (G. Călinescu). Deși este un personaj exponențial, voinicul Greuceanu are anumite însușiri care-l individualizează. El pleacă la drum cu această filosofie, de esență populară: „niciodată nu strică cineva să facă o încercare", așa că „își luă inima în dinți, încumetînd-o pe ajutorul lui Dumnezeu și pe voinicia sa".

Greuceanu este coordonatorul și inițiatorul tuturor acțiunilor basmului. „Întreaga narațiune este construită pe intențiile sale" (V. I. Propp, *Morfologia basmului*, în *Valori etice în basmul fantastic românesc* de Al. Andrei, 1979).

Aflat pe tărîmul terestru, al umanului, Greuceanu îndeplinește aproape un ritual al plecării, ca un fecior cuminte: „cere iertare împăratului pentru doi oameni pedepsiți a fi tăiați pentru că fugiseră de la o bătălie", și fiind „meșter la vorbă", îl înduplecă. Pleacă, dar nu înainte de „a pune la cale tot ce găsi că e bine să facă, ca să scape cu fața curată din această întreprindere". Ba, mai mult decît atît, „trei zile și trei nopți au stat închiși într-o cămară Greuceanu cu Faurul-pămîntului și se sfătuiră". Toate faptele voinicului demonstrează că însușirea cea mai relevantă a sa este inteligența și judecata minții, chibzuința. Orice mișcare, acțiune pe care o întreprinde este mai întîi bine cumpănită. El are cultul familial și al prieteniei, care-i asigură sprijinul devotat, la nevoie: luă cu sine și pe fratele său (de sînge) și merse la

Faurul-pămîntului, fratele său de cruce (mare meşter, inventiv şi creator). Merseră „cale lungă", pînă ce „li se făcu calea cruci", respectînd un cod al prieteniei, cu sfinţenie (motivul prieteniei şi al întrajutorării): „Atunci cînd basmalele vor fi rupte pe margini, să mai tragă nădejde unul de altul că se vor mai întîlni; iară cînd basmalele vor fi rupte în mijloc, să se ştie că unul din ei este pierit! [...] Acela din noi, care s-ar întoarce mai întîi şi va găsi cuţitul ruginit să nu mai aştepte pe celălalt, fiindcă aceasta înseamnează că a murit" (basmaua, cuţitul devin mijloace de comunicare).

Numele lui Greuceanu este cunoscut şi temut pînă şi pe tărîmul celălalt. Iată ce spune fata de zmeu cea mare: „...pasărea asta gingaşă nu mi se pare ogurlie pentru casa noastră. Ochii ei nu seamănă de pasere, ci mai mult seamănă a fi ochii lui Greuceanu cel de aur. Pînă acuma ne-a fost şi nouă. D-aici înainte numai Dumnezeu să-şi facă milă de noi şi d-ai noştri. Pasămite, aveau zmeii cunoştinţă de vitejia lui Greuceanu."

În drumul său pentru dobîndirea dreptăţii şi adevărului, Greuceanu ajunge pe tărîmul celălalt, învingînd încercările, obstacolele prin care trece (motivul probelor depăşite).

Plin de vigoare, cutezanţă şi inteligenţă, el dovedeşte puterea de a înfrînge răul: se înfruntă, pe viaţă şi pe moarte cu cei trei zmei. Greuceanu este înzestrat cu puteri supraomeneşti, fabuloase: „zboară ca vîntul şi ca gîndul", cînd se luptă „se cutremură pămîntul", se bate vitejeşte, cinstit, aşa cum şi zmeul o cere, de altfel: „Vino, zmeule viteaz, în săbii să ne tăiem, sau în luptă să ne luptăm.

— Ba în luptă, că e mai dreaptă".

Ca în toate basmele, eroul este înzestrat cu capacitatea de a se metamorfoza, la nevoie: „Greuceanu se dete de trei ori peste cap şi se făcu un porumbel; apoi se dete iarăşi de trei ori preste cap şi se făcu o muscă."

Este ajutat de corb, căruia-i promite, în schimbul unui „cioc de apă dulce", mîncare „trei leşuri de zmeu şi trei de cal".

Greuceanu luă în mîna dreaptă soarele şi în cea stîngă luna, pe care le găseşte ascunse la cula din Codru Verde, „le aruncă pe cer şi se bucură cu bucurie mare". Astrele cereşti sînt astfel limitate la „dimensiunile percepute de om", dovedind „nevoia de concret a omului simplu, timorat

adesea de forţele necunoscute ale omului" (Al. Andrei, *Valori etice în basmul fantastic românesc*). Astfel, armonia lumii a fost restabilită în folosul omenirii.

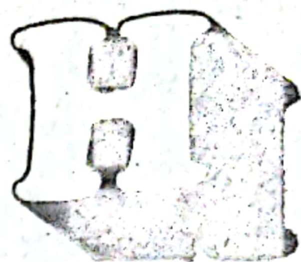
Prevăzător în toate (se opune lui Harap-Alb, încrezător din fire), cînd întîlneşte în cale „un păr plin de pere de aur şi o grădină foarte frumoasă cu fluturi cu apă limpede şi rece, trase paloşul şi lovi „...de începu a clocoti un sînge mohorît, şi umplu văzduhul de un miros greţos".

De mare ajutor i-a fost lui Greuceanu fratele său de cruce, Faurul-pămîntului, care, văzînd cum vine „un nor ca un vîrtej, ca o flăcăruie", băgă zmeoaicei în gură chipul de fier roşu ca focul al lui Greuceanu. Stîrvul zmeoaicei se prefăcu într-un munte de fier. Greuceanu trece şi prin alte obstacole întîlnite pe pămînt, unde omul se înfruntă cu un diavol şchiop, „carele ţinea calea drumeţilor că să le facă neajunsuri". Ca şi zmeului, care se teme de isteţimea voinicilor, a Feţilor-Frumoşi, şi diavolului „îi fu frică să dea piept cu Greuceanu", dar scoase cuiul din capul osiei dindărăt şi-l aruncă, „pentru ca să nu scape nici Greuceanu neatins de răutatea lui drăcească". Împieliţatul îi fură paloşul pe care-l uitase Greuceanu pentru că ştia că „Greuceanu, fără paloş era şi el un om ca toţi oamenii. Puterea lui în paloş era; fără paloş era necunoscut".

Tot Faurul-pămîntului îl ajută prin meşteşugul şi iscusinţa sa; „el porunci calfilor să facă lui Greuceanu o căruţă cu trei cai cu totul şi cu totul de fier, suflă asupra lor şi le dete duh de viaţă. El se dete de trei ori peste cap, se făcu un buzdugan cu totul şi cu totul de oţel şi lovi pînă făcu pulbere stana de piatră şi-i luă paloşul ce-i furase Satana". El biruie, apoi, alte forţe ostile întîlnite pe tărîmul omenesc: trufia şi intriga sfetnicului „cel palavratic" care se vînduse diavolului pe el şi urmaşii săi în schimbul fetei de împărat şi a împărătesei. Aşa cum zmeii sînt neputincioşi în faţa inteligenţei voinicului, nici sfetnicul mincinos nu-i rezistă lui Greuceanu, care deţine puterea cinstei, adevărului şi dreptăţii, cu care învinge. Deznodămîntul fericit al basmului, rezultat al luptei cinstite şi al calităţilor superioare ale voinicului, care a pedepsit pe cei răi, constituie un îndemn la cinste şi cumpătare: „Se poate afirma că, prin basm, cu ajutorul hiperbolei, se transmit într-un anume fel noţiuni de morală populară" (Al. Andrei).

Dreptul la recompensa dobîndită a fost obţinut nu atît prin forţa sa fizică, cît mai ales prin inteligenţă, generozitate, intuiţie; cumpătare şi tenacitate.

Peisajul tipizat, sintetizat şi sobru susţine simbolistica basmului, categoriile morale evidenţiate. La aceasta se adaugă limbajul popular de mare expresivitate şi savoare — expresii şi locuţiuni populare, de genul: „prinse la suflet", „îngîna verzi şi uscate", „a da din colţ în colţ", „nu toate muştele fac miere", „umbla d-a-ncîtelea", „o întoarse la şiretlic" —, contribuind la relevarea caracterului naţional al basmului. *(M.P.)*



HAGI-TUDOSE

Hagi-Tudose de Barbu Ştefănescu-Delavrancea

Prima variantă a nuvelei *Hagi-Tudose* a apărut în revista „Lupta literară (1887), apoi în volumul *Paraziţii* (1892), în care se aflau cele mai importante pagini ale nuvelisticii lui Delavrancea *(Paraziţii, Domnul Vucea, Bursierul, Hagi-Tudose)*, volum premiat de Academia Română; iar în volum distinct, în 1903.

Interesul şi valoarea nuvelei *Hagi-Tudose* constă în personajul central, care dă numele nuvelei, prin care autorul creează un tip circumscris tipologiei avarilor din literatura universală: Harpagon al lui Molière, Shylock al lui Shakespeare, Gobsek al lui Balzac, Pliuşkin al lui Gogol.

Eroul lui Delavrancea se distinge printr-o puternică individualitate, cel mai izbutit tip de avar din literatura română.

Tipul avarului fusese prefigurat cu cîteva decenii înainte de către Anton Pann în *Povestea vorbei* şi Vasile Alecsandri în piesa *Zgîrcitul risipitor*.

Tema dezumanizării sub influenţa banului, patima aurului a preocupat şi pe alţi scriitori (cu diverse nuanţe): Ioan Slavici *(Moara cu noroc, Comoara, Mara)* şi George Călinescu (*Enigma Otiliei*).

Delavrancea a creat tipuri memorabile şi în alte nuvele (tipul inadaptatului — în *Paraziţii, Linişte, Trubadurul*; pedagogul satrap al şcolii de modă veche — în *Domnul Vucea*, victima morală — în *Sultănica*, ş.a.).

Prin Hagi-Tudose, „reprezentant ilustru al zgîrceniei avare" (Al. Săndulescu), scriitorul construieşte un caracter în genul lui La Bruyère, conturat realist, fiind cea mai obiectivă creaţie a sa.

Urmărit în evoluţia patimii sale pentru aur, personajul depăşeşte limita normalităţii, atingînd paroxismul.

În realizarea acestui caracter, autorul foloseşte o varietate de mijloace şi procedee: prezentarea directă, de către scriitor, la începutul nuvelei, cuprinde esenţa trăsăturilor lui Hagi-Tudose: „Jupîn Hagiul purta pe umeri o scurteică de lastic, galbenă, spălăcită, pătată de untdelemn şi picată cu ceară"; ctitorul bisericii vorbeşte cu năduf despre Hagiu: „nu dă un sfanţ la cutia bisericii şi acasă — nomol de galbeni bătuţi şi ferecaţi! [...] nu mărită fată mare, nu sleieşte un puţ, nu dăruieşte un crîmpei de salbă iconostasului unde se mirueşte, caiafa de el!"

Paracliserul aflase de la nepoata Hagiului că acesta de zece ani taie turul pantalonilor ca să-i cîrpească, iar scurteica o scurtase mereu din poale, „ca să încăputeze mînecile".

Hagiul e recunoscut printr-un comportament care-l individualizează: el „mişună" prin cîrciumi şi băcănii; ia „binişor" o măslină, o „strecoară" printre gingii: „fol, „fol, fol", o mestecă; „şterpeleşte" icre, „rupe" o bucăţică; „pleosc pleosc" [...] şi exclamă stereotip: „Scump. Scump. Vremuri grele", „sărac-lipit". Expresivitatea cuvintelor, sugerarea gesturilor, a mersului, mimica, exclamaţiile şi interogaţiile, onomatopeele susţin imagistic (vizual, auditiv) portretul grotesc al personajului. Acesta se completează cu elemente din biografia lui Hagi-Tudose prezentată retrospectiv (cap. III), personajul fiind situat în momente tipice ale vieţii sale, „acumulînd trăsături convergente ca într-un portret clasic" (T. Vianu). Aflăm astfel că Hagiul se privează pînă şi de cele mai elementare trebuinţe: „fum pe coşul Hagiului nu s-a pomenit", să taie şi el un porc, „ca tot creştinul... se strică", „ouă roşii, ouă stătute...".

Ajuns calfă la găitănăria din mahalaua Vitanului, el vorbeşte „frumos şi cu patimă tovarăşilor săi, dezvăluindu-şi laturile fundamentale ale firii ce anunţă avariţia de mai tîrziu *(autocaracterizare)*... „Şi dacă mama îmi dădea un ban de trei ca să-mi iau un simit, eu mă uitam în ghiozdan: de aveam felia de pîne, sănătate bună, aveam ce mînca. Nu te saturi cu pîne? Ce-ţi trebuie simiţi? Şi un ban peste altul fac doi, peste doi dacă pui altul, fac trei. [...] Tudose muncea; strîngea; nu bea; nu ochea prin mahala; mînca

pîine cu bragă", speculează lemnul sfînt pe care l-a adus din Ierusalim. Scriitorul concluzionează: „Aşa petrecu viaţa Hagiul, pînă la bătrîneţe. Un şir necurmat de chinuri fericite, nebăgînd nimic în el, nepunînd nimic pe el. Fără foc; fără fiertură; neiubind pe nimeni; tresărind cînd umbra i se încurca în picioare; închizîndu-se cu zăvorul în casă; robotind nopţile în odaie cu o lumînare de seu în mînă, ca o stafie uscată".

Nici de însurat, „nu se poate, nu se poate", deoarece „copiii cer pîne, îmbrăcăminte, învăţătură, şi femeia... rochii... plimbare..."

În momentul cînd a devenit singurul stăpîn pe prăvălie, fericirea Hagiului este imensă. Delavrancea notează reacţiile fiziologice ale Hagiului, surprins în atitudini elocvente: „În prima zi l-apucă căldurile. Obrajii îi ardeau; capul i se încinsese; ochii îl usturau. La ceas, la ceas, ieşea din prăvălie s-o privească pe dinafară. Îi da tîrcoale. Îi cerceta încăperile şi zidurile cu d-amănuntul. Se ridica în vîrful picioarelor, ca să-şi arunce privirile pînă peste acoperişul ei."

Monologul interior (mai degrabă un dialog interior) arată lăcomia şi patima banilor, o varietate de nuanţe a psihologiei avarului ce frizează anormalul: „Prăvălia?... Era copilaşul rumen şi frumos. El? Părintele fericit că are pe cine mîngîia. Prăvălia? Femeia fermecătoare. El, nebunul care-i da în genunchi, cu ochii închişi şi cu inima speriată. [...] Mititica... tristă şi ea... cu obloanele în jos, cu uşa închisă... ca un om care a închis ochii!... Se crapă de ziuă?... Face ochii mari, cît geamurile ei, şi parcă vorbeşte, momind pe trecători să intre, să-i dea o bună-ziua şi să-i tîrguiască cîte ceva... Linguşitoarea..."

Mediul în care trăieşte eroul nuvelei susţine prezentarea viguroasă a caracterului avarului devenit un „caz" — o singurătate lugubră şi o austeritate excesivă a personajului. „Păreţii sînt cojiţi şi galbeni, grinzile tavanului, negre şi prăfuite; icoanele, cu sfinţi şterşi; patul de scînduri, acoperit cu o pătură lăţoasă, vărgată cu alb şi vişiniu. Două perne de paie la perete şi una de lînă îmbrăcată într-o faţă soioasă. Pe jos, pardoseală de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormînt pe ai cărui ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ţ-ar fi frică să priveşti, de frică să nu vezi morţii odihnindu-se cu feţele în sus".

Zgîrcenia lui Hagi-Tudose a devenit din ce în ce mai alarmantă, scriitorul folosind tehnica hiperbolizării; situațiile în care este pus intensifică tragismul personajului. Sondajul psihologic arată o viață interioară complexă: „Hagiul se rostogolește în pat. Prea e fericit. Nu poate dormi. Rîde și oftează. E deștept și visează. Ce vis! De nu s-ar sfîrși! Dacă aci, în zăduf și întuneric, ar sta în picioare, și banii ar crește, ca o revărsare de apă, de la tălpi în sus pînă peste creștetul capului... Oh! ce fericit ar fi Hagiul! Înainte să-și dea sufletul, ar vedea fața și vecinicia lui Dumnezeu. Moartea să aibă coasă de aur, el și-ar înfinge amîndouă mînele în tăișul ei!"

Nuvela cuprinde o sinteză de formule artistice, „punctul cel mai înaintat al noului realism românesc" (T. Vianu). Personajul manifestă o varietate comportamentală: naivitate senilă, spaima de a nu fi auzit, teama de hoți, ipocrizie și viclenie, ridicol, conturîndu-se în linie ascendentă, un „hapsîn de proporții mitice, delirante" (G. Călinescu). Ajuns la distrugerea a ceea ce este omenesc, comportamentul acestuia este grotesc: în ciorba de găină el „se văzu topind, el, cu mîna lui bulgări de aur" și „sorbindu-i cu lingura", simte „pe gît o cocleală acră", „gustul aurului, sîngele viu al aurului"; cere nepoatei să ducă fulgii și bucățile înapoi, precum și cărbunii și cenușa din vatră, cerînd cel puțin banii pe jumătate; vrea să taie coada motanului, pentru că se răcește odaia, cînd acesta intră pe ușă. Trăind adevărate stări delirante, el gîndește: „în zece galbeni este inima lui de zece ori; într-o sută, inima lui de o sută de ori; într-o mie, inima lui de o mie de ori. În zece mii, el nu vede un purcoi de galbeni, ci zece mii de copii ai lui..."

Personajul lui Delavrancea se deosebește de Harpagon al lui Molière sau de Gobsek a lui Balzac, unde precumpănitoare în conturarea personajelor sînt acțiunea și observația. În *Hagi-Tudose* intervin simbolurile, mai ales în scena finală, a agoniei și a morții eroului, „ca expresie a unei vocații romantice" (Al. Săndulescu): „A doua zi de dimineață, Leana îl găsi numai în cămașe, în cămașa sa petec de petec, trîntit cu fața în jos, pe aur, îngropat în galbeni, cu fruntea p-un purcoi de lire, cu ochii închiși [...] bolborosi cîteva cuvinte nedeslușite: — Nu te uita, ...închide ochii... ochii fură... închide ochii! (hiperbolizare) Căscă gura; limba i se mototoli

în gît; capul îi căzu într-o parte; picioarele i se lungiră; mîinile i se înfipseră în bani... și adormi pe veci, cu ochii deschiși și țintă asupra Leanii (fixarea amănuntului și a reacțiilor fiziologice exterioare — tehnica naturalistă).

Delavrancea realizează o viziune fabulos-folclorică asupra eroului; „redus la o caricatură simbolică, reprezentînd, mitologic, „setea de agonisire".

Tînguirea Leanei are sensul unei concluzii, prin antonimia exprimată: „Săracu, ce bogat este" (lăsase un milion).

La această viziune folclorică contribuie și folosirea de expresii, proverbe populare, formule ale limbajului vorbit, conferind un puternic specific național, local („a se da bătut", „a face prețul", „te face puzderie"; „mai lesne va trece funia corabiei prin urechile acului, decît bogatul în împărăția cerurilor" ș.a.).

Prin *Hagi-Tudose*, scriitorul a lăsat una din cele mai de seamă realizări ale literaturii noastre clasice, o capodoperă în proză, marcînd, după afirmația lui G. Călinescu, „zgîrcenia împinsă pînă la pierderea instinctului de conservare. *(M.P.)*

HARAP-ALB
— personaj fantastic —
Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă
V. și Spînul

Basmul *Povestea lui Harap-Alb*, publicat în „Convorbiri literare" (1 august 1877) a fost reprodus de M. Eminescu în ziarul „Timpul" (tot în anul 1877); după aproape zece ani va fi tradus într-o limbă străină și publicat în „Rumanische Revue".

După o statistică (din 1964) basmul lui I. Creangă a cunoscut o traducere în 26 de limbi ale lumii.

Considerat de Pompiliu Constantinescu „sinteză a basmului românesc", *Povestea lui Harap-Alb*, cuprinde întreaga

filosofie populară. „Între fatalitatea răului și ideala căutare a binelui, se lămurește în încercările grele ale fiului de împărat, robit diavolului cu chip de om, preschimbat în spin, și mîntuit de bunătatea și curăția lui prin colaborarea uriașilor întrupînd principiul puterii cosmice și ale eticului linear". Ieșiți din spațiul închis ale ținuturilor Moldovei, eroii din *Povestea lui Harap-Alb* par desprinși dintr-o adevărată epopee.

„Harap-Alb — apreciază criticul Pompiliu Constantinescu — încearcă absolutul, aservit Diavolului; izbutește fiindcă a înfruntat eroic primejdiile, însă termină umanizat prin iubire satisfăcută". Scopul vieții fiind iubirea, idealul este pe pămînt iar „tentația vine numai din credulitatea in Diavol, care-ți cumpără sufletul speculîndu-l, spre folosul lui". Dar cine este bun prin esență, apreciază acelaș critic, „dacă s-a lăsat momit de rău, ispitind absolutul, va triumfa, fiindcă n-a șovăit". Răsplata vine, firesc, tot de la viață iar „gravitatea riscului e dovada neîndoielnică a moralității: resemnarea după încercări repetate din care eroul nu sucombă sub deznădejde, e completată de imprevizibil".

Pentru a înțelege și a putea caracteriza personajul principal din basmul *Povestea lui Harap-Alb*, facem și precizarea că *Setilă*, *Gerilă*, *Flămînzilă*, *Ochilă*, *Păsări-Lăți-Lungilă* reprezintă „duhul pămîntului; neutri în intenție, cu potențe supranaturale în momentele supreme de pierzanie, rezolvînd de la sine, irezolvabilul". În figurile simbolice ale basmului, „Creangă a prins copcile fanteziei populare, coborînd în geniul nativ al rasei și în filozofia lui asupra vieții". Uriașii răzvrătiți, în felul lor, au asemănare cu țăranii din Humulești, ei simbolizînd caractere și adevăruri morale sau chiar forțe ale naturii cum sînt: *frigul*—Gerilă; *setea*—Setilă; *foamea*—Flămînzilă. Binele și răul sînt simbolizate de Harap-Alb și Spînul, iar măsurarea timpului și a spațiului — Ochilă—*timpul* și Păsări-Lăți-Lungilă—*spațiul*. De asemenea, ispita pierzaniei este reprezentată de *Cerb*.

Păstrînd elementele de sursă folclorică, cum sînt: motivele — încercarea puterii; pețitul, probele; personajele, ajutoarele personajelor; formulele tipice; întrepătrunderea fabulosului cu realul; oralitatea stilului, scriitorul adaugă noi elemente care conferă basmului calitatea de operă cultă. Menționăm dintre acestea: dramatizarea acțiunii prin dia-

log; umanizarea fantasticului — prin comportamentul eroilor, observaţiile psihologice asupra limbajului, mentalitatea gesturilor; comicul, jovialitatea, erudiţia paremiologică — toate acestea particularizînd ca şi *Amintirile* talentul lui Creangă.

Povestea lui Harap-Alb poate fi considerată un Bildungsroman cu un subiect miraculos, care, însă, aşa cum apreciază Ibrăileanu, „îngăduie povestitorului să înzestreze caii săi cu însuşiri sufleteşti şi trupeşti peste măsura omenească".

I. Creangă foloseşte ca modalităţi: caracterizarea directă (de către scriitor); autocaracterizarea prin propriile acţiuni — vorbire, comportare, gestică — ale personajelor; caracterizarea de către alte personaje.

Şi aici, ca şi în *Amintiri*, se poate identifica comicul, specific la Creangă — spunerea mucalită, ironia, poreclele, zeflemisirea, diminutive cu valoare augmentativă; unele caracterizări pitoreşti — tovarăşii de drum ai lui Harap-Alb, unele scene comice şi bineînţeles neîntrecuta erudiţie paremiologică ce se revarsă în basm la tot locul, îmbogăţind nota de originalitate.

Harap-Alb, fiul cel mic al craiului, s-a hotărît să-şi încerce norocul după ce fraţii lui n-au izbutit să treacă de proba-cursă pe care le-o întinsese tatăl lor ca să le verifice curajul, în scopul ajungerii la fratele său, Verde-împărat, pentru a împărăţi, întrucît acesta avea numai fete. Craiul îşi sperie feciorii îmbrăcîndu-se în piele de urs. Pornind de la proverbul „Fiecare pentru sine croitor de pîne" acceptă încercarea mezinului. Bazîndu-se pe respectul faţă de vîrstnici şi crezînd în cuvîntul lor, mezinul „miluieşte cu bani" pe baba care-l ispiteşte şi-i vorbeşte în parabole şi care-l sfătuieşte să ceară de la tatăl său: calul, armele şi hainele cu care a fost el mire — cu toate acestea putînd ajunge acolo unde nu au ajuns fraţii lui.

Bătrîna îl atenţionează că: „Hainele sînt vechi şi ponosite" şi armele „ruginite", „iară calul ai să-l poţi alege punînd în mijlocul hergheliei o tavă plină cu jeratec, şi care dintre cai a venit la jăratec să mănînce, acela are să te ducă la împărăţie şi are să te scape din multe primejdii". Desigur că, la fel ca orice personaj fantastic, şi baba dispare misterios,

Pornind de la ideea că „omul e dator să încerce", Harap-Alb singur afirmă că va porni și el într-un noroc „și cum o da Dumnezeu". După ce-l înduplecă pe tatăl său, alege calul năzdrăvan care-l încurajază spunîndu-i: „— Sui pe mine, stăpîne, ține-te bine", după care zboară pînă la nori, pînă la lună, mai iute ca fulgerul, și a treia oară pînă la soare după care-și întrebă stăpînul: „— Ei, stăpîne, cum ți se pare? Gîndit-ai vreodată că ai să ajungi: soarele cu picioarele, luna cu mîna și prin nouri să cauți cununa?" Mărturisind că a trecut prin mare sperietură, fiul de crai îi cere calului: „— De mi-i duce cu gîndul, tu mi-i prăpădi, iar de mi-i duce ca vîntul, tu mi-i folosi". Mirîndu-se de calul ales, fiul de crai repetă încercarea fraților săi, trecînd cu bine proba, făcîndu-l pe crai să-și recunoască travestiul: „—Dragul tatei, nu da, că eu sunt". Îmbrățișîndu-l, craiul își sfătuiește fiul: „în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni, dar să te ferești de omul roș, iară mai ales de cel spîn, cît îi putea; să n-ai de-a face cu dînșii, căci sînt foarte șugubeți. Și la toată întîmplarea, calul, tovarășul tău, te-a mai sfătui și el ce ai să faci, că de multe primejdii m-a scăpat și pe mine în tinerețele mele! Na-ți acum și pielea asta de urs, că ți-o prinde bine vreodată".

Nerespectînd sfatul tatălui său, îl ascultă pe Spîn, care păcălindu-l îl bagă în fîntînă să se răcorească, cerîndu-i apoi să-i jure credință, schimbîndu-și rolurile și botezîndu-l Harap-Alb.

După aceasta încalecă fiecare pe calul său, și pornesc, „Spînul înainte, ca stăpîn, Harap-Alb în urmă, ca slugă..."

Ajunși la curtea împăratului Verde, Spînul își joacă rolul mai departe, Harap-Alb fiind obligat a se supune. Fetele împăratului se îndoiesc de apropierea de rudenie cu Spînul pe care-l cred rău și neomenos față de Harap-Alb.

Ca în toate basmele și aici se cer trecute probele „focului" — ceea ce face de fapt ca basmul să devină și un roman de formare. Sfînta Duminică îl sfătuiește pe Harap-Alb să se supună soartei că aceasta este orînduită de Dumnezeu: „așa a trebuit să se întîmple, și n-ai cui bănui: pentru că nu-i după cum gîndește omul, ci-i după cum vrè Domnul. *Cînd vei ajunge și tu mare și tare, ... vei crede celor asuprii și necăjiți pentru că știi acum ce e năcazul. Dar pînă atunci mai rabdă Harap-Alb, ...* (s.n.) E supus probelor de aducere

a sălăţilor şi a capului şi pielii cerbului din Pădurea Ursului şi respectiv din Pădurea Cerbului.

Cu ajutorul Sfintei Duminici reuşeşte, fiind încurajat: „dacă-i înainte, te sileşti să-l jungi, iar dacă-i în urmă, stai şi-l aştepţi". Pentru că „aşa e lumea asta şi, de-ai face ce-ai face, rămîne cum este ea; nu poţi s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului. Vorba ceea: «zi-i lume şi te mîntuie»".

Trimis să aducă fata lui Roş împărat, Harap-Alb ocroteşte în drum nunta de furnici, primind în dar o aripă ce-i poate servi la nevoie; ajută albinele făcîndu-le un „buştihan", şi pentru care primeşte, de asemenea, o aripă; întîlneşte, apoi pe rînd pe *Gerilă* — „o dihanie de om care se perpelea pe lîngă foc"; pe *Flămînzilă* — „foametea sac fără fund sau cine mai ştie ce pricopseală a fi, de nu-l mai poate sătura nici pămîntul". pe *Setilă* — „fiul Secetei, născut în zodia raţelor şi împodobit cu darul suptului" şi căruia „începe a-i ţîşni apă pe nări şi pe urechi, ca pe nişte lăptoace de mori..."; apoi pe vestitul *Ochilă* — „care vede toate şi pe toţi altfel de cum vede lumea cealaltă: numai pe sine nu se vede cît e de frumoşel. Parcă-i un boţ, chilimboţ boţit dn frunte cu un ochiu, numai să nu fie de diochiu". Şi, în sfîrşit, ultimul pe care-l va lua este *Păsări-Lăţi-Lungilă* — botezat de către scriitor aşa fiind „mai potrivit cu năravul şi apucăturile lui"; şi el este „fiul săgetătorului şi nepotul arcaşului; brîul pămîntului şi scara ceriului; ciuma zburătoarelor şi spaima domeniilor"...

Ajung la Roşu împărat cel care „nu avea milă de om nici cît de cîine"... „un om pîclişit şi răutăcios la culme". Harap-Alb fiindu-le tovarăş şi părtaş la toate şi la pagubă şi la cîştig, cum spune scriitorul, prietenos cu fiecare, pentru că avea nevoie de dînşii — pentru că nu se poate ca din cei „cinci nespălaţi cîţi merg cu Harap-Alb" să nu-i vină vreunul de hac. Pentru că spune scriitorul, accentuînd situaţii de viaţă reale: „Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puţini suie, mulţi coboară, unul macină la moară". Cel care macină avînd şi pîinea şi cuţitul „taie de unde vrè şi cît îi place" iar „tu te uiţi şi n-ai ce-i face". Pentru că se adevereşte proverbul „Cine poate oase roade; cine nu nici carne moale", situaţie de viaţă asemănătoare cu cea a lui Harap-Alb, totul ieşind „cum le-a fi norocul".

Calificați ca „niște golani“ care îndrăznesc să-i ceară fata, Roșu împărat îi va supune și el la probe peste care năzdrăvanii vor trece cu succes, reușind să cîștige fata împăratului, care își ia cu ea trei smicele și apă vie.

Un mare spectacol de viață îl reprezintă scena alegerii „sămînței de mac“, din „nisipul mărunțel“, cînd eroul este ajutat de furnici și cea a identificării fetei de împărat cînd îi vine în ajutor crăiasa albinelor.

După ce au luat fata, îndrepărtîndu-se spre împărăția lui Verde împărat, „Gerilă, Flămînzilă și Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă și năzdrăvanul de Ochilă se opresc și zic cu jale: « — Harap-Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci și răul cîteodată prinde bine la ceva »“.

Folosind o splendidă proză ritmată, scriitorul precizează: „Harap-Alb le mulțămește s-apoi pleacă liniștit. Fata vesel îi zîmbește, luna-n ceriu au asfințit. Dar în pieptul lor răsare... Ce răsare? Ia, un dor; soare mîndru, luminos și în sine arzătoriu, ce se naște din scînteia unui ochi fermecătoriu“!

Harap-Alb, îndrăgostit de fata împăratului Roș, nu-i venea s-o ducă Spînului „Căci era boboc de trandafir din luna lui mai, scăldat în roua dimineții, dezmerdat de cele întîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului de neatins de ochii fluturilor“. Sau, continuă scriitorul „cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului; la soare de puteai uita, iar la dînsa ba“. Comparațiile, hiperbolele, metaforele folosite de scriitor în continuarea portretului fetei sînt comparabile cu cele ale lui Eminescu, din *Călin* și ale lui G. Coșbuc, din *Nunta Zamfirei*. Sentimentele de dragoste reciprocă sînt sugestiv evocate: „Harap-Alb o prăpădea din ochi de dragă(...) și ea fura cu ochii, din cînd în cînd, pe Harap-Alb, și în inima ei parcă se petrecea nu știu ce... poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune. Vorba cîntecului: « Fugi de-acolo, vină-n coace! / Șezi binișor, nu-mi da pace! »“. Bucuria dragostei îi făceau pe cei doi să meargă fără a simți că merg „părîndu-li-se calea scurtă și vremea și mai scurtă; ziua ceas și ceasul clipă; dă, cum e omul cînd merge la drum cu dragostea alăturea“.

Ajungînd la împărăție, surprins de frumusețea fetei, Spînul se repede să ia în brațe fata de pe cal, dar aceasta îl

respinge adresîndu-i-se: „Lipsești dinaintea mea, Spînule. Doar n-am venit pentru tine, ș-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al împăratului Verde".

Spînul, văzînd că a fost dată în vileag înșelătoria sa se repede ca un „cîne turbat și retează capul lui Harap-Alb." Fata de împărat pune capul lui Harap-Alb la loc, îl înconjoară „cu cele trei smicele de măr dulce", îl stropește cu apă vie și-l învie, acesta simțindu-se ca după un somn greu. Calul lui Harap-Alb îl pedepsește pe Spîn ridicîndu-l spre cer și dîndu-i drumul de acolo.

Primind binecuvîntarea și împărăția de la Verde împărat, Harap-Alb și fata împăratului Roș au făcut o nuntă la care au fost poftiți: „Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor, Crăiasa zînelor, minunea minunilor chiar ostrovul florilor! Și mai fost-au poftite încă: crai, crăiese și-mpărați, oameni în samă bogați ș-un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu. Veselie mare între toți era, chiar și sărăcimea ospăta și bea!"

Formula de încheiere a basmului este și ea hiperbolizată, fiindcă după scriitor veselia a ținut ani întregi, ținînd și acum, iar „cine se duce acolo, bè și mănîncă, ... iar cine nu, se uită și rabdă".

Dimensiunile nunții din basm sînt comparabile cu cele ale nunților din *Călin* de M. Eminescu și *Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc.

Din întreg basmul, Harap-Alb se caracterizează ca un tînăr viteaz, îndemînatec, harnic, supus, fiind ajutat în izbînda lui de Sfînta Duminecă, crăiesele furnicilor și albinelor, de calul năzdrăvan și de către cei cinci coloși, fiindcă „era bun, credincios în Dumnezeu și-în oameni".

Confruntările lui cu *ursul*, *cerbul*, *turturica* etc. sugerează și îndeletnicirile vechi: vînatul, albinăritul, etc.

Pe lîngă caracterizarea directă, autocaracterizarea, caracterizarea de către alte personaje, menționăm onomastica personajelor, modalitățile de expunere — narațiunea, dialogul, descrierea, monologul interior, umorul; ironia, autoironia, ceea ce conferă basmului aceeași autenticitate, apropiindu-l de *Amintiri*.

Pompiliu Constantinescu apreciază că: „Între amintirile copilăriei și *Povestea lui Harap-Alb* este același raport de subsecvență ca între începutul și sfîrșitul vieții. Creangă nu și-a povestit maturitatea sub formă de memorial; a

învăluit-o în mit şi a sugrumat-o într-o experienţă fantastică, valabilă pentru om în genere; şi el a luptat cu spînii, cu primejdiile şi nevoile, şi el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punţile vieţii, iar nemurirea şi-a dobîndit-o din apa vie şi apa moartă a creaţiei lui artistice. Filozofia surîzătoare a lui Harap-Alb, subliniază criticul, a fost filozofia lui pînă în pragul morţii, iar înţelepciunea ei a fost înţelepciunea vieţii însăşi, eternă şi plină de umbre şi lumini".

Aşadar, *Povestea lui Harap-Alb* este, după părerea lui G. Călinescu, „un chip de a dovedi că omul de soi bun se vădeşte sub orice strai şi la orice vîrstă".

După Nicolae Manolescu „mentalitatea lui Creangă se întemeiază pe bun simţ şi pe natural", acceptînd „cu duioşie" oamenii „aşa cum sînt", cu înţelegeri pentru slăbiciunile lor. „Singurele personaje negative din opera lui (dacă noţiunea ca atare n-ar fi cu totul nepotrivită) sunt acelea care contrazic natura, ca, de exemplu, omul spîn sau omul roş".

Neieşind din schemele basmului popular, Creangă retrăieşte cu ingenuitate întîmplările povestite. „Geniul humuleştean — subliniază criticul — este această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii (fabuloşi sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspiraţii nerostite, slăbiciuni, vicii, tulburări şi uimiri, adică de a crea viaţă. El e creatorul unei «*comedii umane*» (s.n.) tot aşa de profundă şi de universală în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu".

Menţionăm printre modalităţile de caracterizare, îndeosebi caracterizarea directă, scriitorul narator, constituindu-se ca un *erou* — asemenea naraţiunilor moderne. El apare ca „o voce", ca un „registru de intonaţii" cum bine apreciază George Munteanu, în studiul său *Introducere în opera lui Ion Creangă cu referire la Poveşti*. Prin intervenţiile sale, se sugerează mersul lucrurilor — situaţii, peripeţii, atitudini ale eroilor „el, comentatorul, creatorul, în fond demiurgul, e mai cu *şart prin ceea ce spune şi cum spune decît creaturile sale luate laolaltă* (s.n.). Amestecîndu-se printre eroi, „ieşind mereu în faţă", Creangă posedă acel simţ al adecvării, neajungînd vreodată „la efecte distonante (sentimentalism, moralizare, alunecare în filosofeme)", existînd o măsură a spunerii care-i dă superioritatea artistului desă-

vîrşit, ceea ce l-a apropiat pe Eminescu de marele povestitor. Pentru că, după cum notează Ibrăileanu: „În Creangă. Eminescu găsea ţăranul, «limba veche şi înţeleaptă», natura. În opera ca şi în societatea lui Creangă, Eminescu găsea un refugiu, o consolare de prezent, de civilizaţie, de intelectualism".

Analizînd poveştile lui Creangă (în studiul menţionat mai sus) din punctul de vedere al artei compoziţionale şi al implicării naratorului, George Munteanu sintetizează: „La mijloc e o tehnică a participării şi a detaşării de oamenii evocaţi de evenimente, o ştiinţă a oportunităţii de a le alterna în care nu-i cunoaştem lui Creangă egal în proza românească". *(C.B.)*

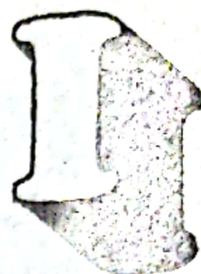
HELGE

— personaj alegoric —

Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir

V. Inorogul

Herdelea, v. Titu Herdelea şi Zaharia Herdelea



ILIE MOROMETE

Moromeții de Marin Preda

Personajul central al romanului (volumul întîi) traversează drama țăranului legat de rînduielile vechi ale satului, luptînd contra amenințărilor care-l asaltează: fonciirea, impozitele, datoriile la bancă, taxele pentru Niculae la școală ș.a. „El simbolizează lumea țărănească în valorile ei durabile" (E. Simion, *Sfidarea retoricii*, 1985).

Cu un total de paisprezece pogoane de pămînt (lotul Catrinei primit ca văduvă de război și al lui Moromete, împroprietărit și el), familia Moromete reușise să-și păstreze loturile intacte.

Văzut ca un roman polemic, scriitorul descoperă complicațiile necunoscute ale sufletului rural, un fel particular de a gîndi al țăranului, în afara oricărei dorințe de îmbogățire. Spre deosebire de Ion al lui Rebreanu, lacom de pămînt, instinctual, pămîntul fiind pentru el viața însăși, Ilie Moromete vrea să-și păstreze ce are, de care se leagă liniștea și echilibrul său interior, libertatea spiritului său, plăcerea vorbei și a contemplației (a cerului, a șoselei, a soarelui, a oamenilor, etc.). El nu este apăsat de „obsesia pămîntului, teribilă ca o fatalitate".

Primul semn al unor vremuri grele pentru el a fost tăierea salcîmului, simbol al stabilității și trăiniciei, care sînt periclitate acum.

Fire contemplativă și sentimentală, el este incapabil de negustorie, pentru a face bani, stîrnind nemulțumirea, mereu crescîndă, a băieților săi.

Dar Moromete nu este inactiv. Presat de împrejurări tot mai potrivnice, se hotărăște rapid să-l trimită pe Achim cu

oile la Bucureşti, să-i ceară lui Aristide un împrumut, vinde lui Bălosu o parte din pămînt şi locul din spatele casei. Cu banii luaţi cumpără doi cai, plăteşte fonciirea, datoriile la bancă şi lui Aristide, „rămînînd ca necunoscută soluţia acestor probleme pentru viitor: din nou rata la bancă, din nou fonciirea, din nou Niculae".

Bătaia băieţilor cu parul este o ultimă şi disperată încercare a lui Moromete-tatăl de a-şi salva autoritatea, aflată din ce în ce în scădere.

Fuga băieţilor (Paraschiv şi Nilă) cu caii la Bucureşti încheie primul volum, spulberînd una din iluziile fundamentale ale pssonajului — el trăieşte dezamăgirea de a nu se întîlni cu fiii săi pe aceeaşi traiectorie morală.

Despre Ilie Moromete, scriitorul ne spune că era contingent '911 (făcuse primul război mondial), aflat acum între „tinereţe şi bătrîneţe", cînd „numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva".

Ca personaj literar, Ilie Moromete nu seamănă cu nici un alt prototip literar. Modelul de la care a plecat în construirea personajului a fost chiar tatăl său, după cum mărturiseşte scriitorul: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creaţie preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil şi profund pentru toată viaţa".

Lumea lui Moromete (vol. I) este cea de la fierăria lui Iocan, unde Moromete era aşteptat pentru a se începe discuţiile, semn al prestigiului său real. Aici petrecea seri lungi cu prietenul său Cocoşilă şi Dumitru lui Nae, discutînd politică cu umor şi ironie; erau seri ale bucuriei sufleteşti, ale contemplaţiei lumii, ale plăcerii vorbei, căci puterea personalităţii lui Moromete stă în cuvînt. Plăcerea vorbei lui Moromete stîrnea mînia Catrinei, care izbucnea: „Eşti mort după şedere şi după tutun... lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai saturi!".

Inteligenţa ascuţită, ironia, spiritul său mucalit cu care priveşte oamenii dinlăuntrul său, logica lui interioară individualizează personajul. Ilie Moromete scapă logicii obişnuite, comune a lui Bălosu, ceea ce-l va înfuria pe acesta. Moromete este un ţăran observator şi moralist, dar şi un disimulat. Ascunzîndu-şi gîndurile, intenţiile, el tatonează partenerul

de discuţie, se amuză, pe seama prostiei, a îngîmfării, a limbajului preţios (îl ironizează, sancţionîndu-l prompt pe Victor, feciorul lui Bălosu, pentru limbajul lui).

Pentru cei din jur, Moromete este sucit, de neînţeles, imprevizibil. Sînt scene, devenite memorabile, ca aceea dintre Bălosu şi Moromete privind salcîmul, episodul în care Jupuitu vine să-i ceară fonciirea, desfăşurată scenic, printr-o acumulare de gesturi, mişcări, tăceri de mare efect comic.

„Suceala" firii lui, cum spune Catrina, reacţiile lui, altele decît cele obişnuite, rezultat al firii lui contemplative şi reflexive, pe fondul unui umor-ironic structural, alcătuiesc universul interior al lui Ilie Moromete, personalitatea sa inconfundabilă.

Există în firea lui Moromete o anumită candoare rămasă din copilărie în străfundurile fiinţei sale pe care şi-o apără faţă de impactul dur cu viaţa, dar şi un refuz de a ieşi din lumea lui. El îşi prelungeşte iluzia că poate trăi ocolit de evenimente.

Dar nu ştie să-şi exteriorizeze această candoare, duioşia şi dragostea, nici chiar faţă de copii. Scena în care fiul cel mic, Niculae, e zgîlţîit de friguri la serbarea şcolară, cînd a luat premiul întîi, îl surprinde pe Moromete-tatăl, al cărui suflet se zbate de spaimă, duioşie, îngrijorare, dragoste — exteriorizate în gesturi stîngace, tremurînde.

Există în *Moromeţii* două personaje care joacă, din cînd în cînd, rolul unor *reflectori* (N. Manolescu). Unul este Moromete, celălalt Niculae, fiul cel mai mic. În volumul întîi, reflectorul principal este Ilie Moromete, adică îşi exprimă interioritatea nemijlocit, prin *monologuri*, în care conştiinţa intimă a personajului devine transparentă. Personajul îşi analizează propriile sale gînduri.

La antipodul lui Ion, al lui Rebreanu, Moromete nu este o structură instinctuală, biologică, ci una raţională. „Ilie Moromete este o conştiinţă" (M. Ungheanu).

Scena ploii, cînd Moromete este udat pînă la piele de o ploaie „repede şi caldă" este revelatoare. Monologul său interior arată efortul permanent al lui Moromete de a înţelege lumea, schimbările satului. Vorbind nu se ştie cu cine, el întreabă, analizează, răspunde, îşi suceşte pe toate părţile frămîntările proprii. O întreagă filozofie de viaţă, o etică aternă se cuprinde în gîndurile rostite de Moromete,

stînd în ploaie. Hotărîrea îndîrjită cu care sapă, grija pentru a salva niște biete paie ascunde, de fapt, zdruncinarea întregii sale ființe dinlăuntrul ei. Ceva în el se clatină, dar vrea să împingă cît mai departe realitatea care îl copleșește. Ploaia îi dă puterea de a-și analiza gîndurile, rostul vieții lui de pînă atunci, legăturile cu oamenii, dar mai ales cu ai săi (în special cu copiii săi, cu Paraschiv, Achim și Nilă, rană rămasă deschisă, nevindecată). Moromete este o puternică fire reflexivă. Privind la șanțul făcut, în ploaie, el rămîne în contemplare, desprins de toate: „Dar Moromete parcă nici n-auzea și zadarnic fata se apropie și îl trase de mînă, din ploaie".

Disprețuit și părăsit de copii, care fug la oraș, măcinat de disensiunile familiei, perspectiva incertă îl face să simtă că timpul îi este potrivnic, nu mai este răbdător, și lumea a ieșit din rosturile ei știute.

Toate se vor repercuta înlăuntrul său, asupra firii lui. Deși arăta „îndepărtat și nepăsător", ca atunci cînd vînduse salcîmul lui Bălosu, Moromete „nu mai fu văzut stînd ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzînd cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit *povestind*". Deci alte iluzii spulberate — a comunicării și a contemplației.

Moromete nu se împacă cu gîndul că rosturile țărănești trebuie schimbate.

Trei ani mai tîrziu izbucnea cel de al doilea război mondial. Romanul se încheie rotund, infirmînd cele spuse la începutul său: „Timpul nu mai avu răbdare".

Volumul al doilea, văzut ca romanul „eșecului unei familii și al însingurării bătrînului șef al clanului, și al morții sale" (C. Ungureanu), continuă să aibă în centrul său pe Ilie Moromete, intrat însă din ce în ce într-un con de umbră, acum conturîndu-se tot mai puternic fiul cel mic, Niculae.

Moromete face ultima încercare, nereușită, de a-și aduce băieții acasă, în sat. Toate iluziile în care Moromete crezuse se risipesc rînd pe rînd: păstrarea pămîntului intact, băieții și dragostea lui dureroasă, neînțeleasă de aceștia, rostul existenței sale. Dizolvarea familiei Moromete continuă prin moartea lui Nilă în luptă la Cotul Donului. Paraschiv va sfîrși lovit de o boală de piept, numai Achim se descurca în comerț. Moromete „se simțea încolțit de ceva nemilos, care

nu numai că nu-l ierta, dar amenința să se țină de el cu o îndîrjire din ce în ce mai mare și să nu-l lase nepedepsit pînă în clipa morții".

Părăsit la bătrînețe de Catrina, Moromete rămîne doar cu fata cea mică și cu un număr de prieteni noi: Costache al Joachei, Giugudel, Matei Dimir. Ironia lui se îndreaptă acum către Bilă, Isosică, Manta roșie, Cauăbei, Adam Fîntînă, deveniți figuri centrale ale satului.

Autoritatea lui în sat scade. Oamenii nu-l mai ascultă ca altădată. Într-un sat cuprins de febra schimbării din temelii, aflat pe drumul socializării, Moromete rămîne impasibil. Nimic nu-l clintește din lumea lui, a satului dinainte, tradițional. El rămîne neîncrezător și ironic față de schimbări, cu înțelepciunea dată de experiența vieții lui. Tăcerea, însingurarea și trufia spiritului său sînt elementele ce-l definesc în amurgul vieții. „În iluzia că poate trăi ocolit de evenimente stă măreția tragică a personajului" (Eugen Simion).

Bătrîn, aproape de 80 de ani, împuținat la trup, rătăcea în neștire, cu ciomagul în mînă, pe lîngă garduri, pe cîmp. Căzut la pat, el exprimă în cîteva vorbe crezul vieții sale, în care a rămas neclintit: „Domnule, ...eu totdeauna am dus o viață independentă". Este axa fundamentală a filozofiei sale de viață.

Ca personaj literar, Ilie Moromete este o apariție inedită, fascinantă pentru toți cei din jurul său datorită magiei cuvîntului. El este un om al pămîntului, al satului tradițional, o fire reflexivă, cel mai complex tip de țăran din literatura română prin adîncimea și frumusețea spiritului său. *(M.P.)*

ILISAFTA

Frații Jderi de Mihail Sadoveanu

Exponentă remarcabilă a clanului Jderilor, comisoaia veghează cu strășnicie, cu dragoste maternă asupra tuturor, impresionînd mai ales prin bunătatea și dragostea ce o revarsă

din belşug asupra clanului său, prin înţelepciunea ei maternă şi devotamentul pentru familie.

Ea este „cel mai complex personaj feminin sadovenian", un amplu repertoriu de virtuţi omeneşti şi slăbiciuni, aflată la vîrsta deplinei maturităţi, o prezenţă feminină de un farmec aparte: „O junonă dublată de o Minervă, adevărat geniu — matrimonial" (Perpessicius).

Scriitorul îi face portretul fizic prin cîteva linii care sugerează esenţa înfăţişării şi a firii personajului: „Avea-un sîn larg dumneaei şi un trup bine împlinit, care fusese frumuseţe în Ţara-de-Sus; şi o privire tare sub sprîncene negre şi un glas îmbelşugat, care săgeta ades, însă nu cu răutate". Dar mai ales Ilisafta „era mîndră de pieliţa obrazului încă subţire, cu care puţine jupînese pot să se laude".

Ea este depozitarea tradiţiei, temelia clanului, care strînge în jurul ei bărbatul, feciorii şi nurorile, cu vorba cînd duioasă, cînd aprigă, dirijînd treburile gospodăreşti cu mare pricepere. „Ea poartă grijă tuturor, iubeşte şi se frămîntă, exprimînd cel mai bine ideea de clan."

Prin memoria sa afectivă, Ilisafta asigură păstrarea evenimentelor importante ale clanului (Z. Sîngeorzan). Ea ştie tot, comentează tot: despre om, la care trebuie să ai „vorba înflorită, fără de care nu faci nimica", despre îmbrăcămintea femeilor de la curte; despre intrigile de acolo, despre noroc şi nenoroc („fiecare are un urs al său, mai slab sau mai gras"); pentru că în noroacele oamenilor este o anumită rînduială. Cunoscătoare a firii feciorilor ei, dar şi a stării lor materiale, ea caută leac pentru tămăduirea durerilor fiecăruia, ştiutoare prin tradiţie a vrăjilor, descîntecelor; aşa se face că vrea să-l afume pe Ionuţ prin somn cu păr de lup pentru a-l lecui de vreo spaimă, aflată pe drum.

Primeşte la pieptul ei cu dragoste şi înduioşare pe Ionuţ, „sporul" adus în casă, de către comis, rod al tinereţii lui, taină pe care o ştie numai el şi care provoacă frămîntări continui Ilisaftei. Ceea ce o individualizează îndeosebi, este acest plus de afecţiune acordat fără rezerve Jderului cel mititel, pentru care se frămîntă, nu doarme şi-l ceartă pe comis, atunci cînd îşi trimite „pruncul" la primejdii.

Comisul Manole Păr-Negru subliniază vocaţia majoră a Ilisaftei: „Aţi stat, ş-aţi vorbit, şi iar aţi vorbit, de la prînz pînă la asfinţitul soarelui", dar, ea îi răspunde aforistic:

„nu uita de învățătura din veac, care spune că să te temi de muierea care tace, nu de cea care vorbește".

„Depozitară a unei tradiții matrimoniale străvechi, în comisoaia Ilisafta e întrerupat sufletul feminin al unei epoci, creațiune unică în vasta galerie a feminității" (Perpessicius).

Limbuția ei, darul povestirii de care e conștientă exprimă, de cele mai multe ori, viața ei interioară, frămîntările care pun în evidență vocația scenică (ea întreabă, răspunde, gesticulează etc.).

Pornirea ei perpetuă pentru luptă cu „tiranul", marele comis Manole Păr-Negru, o dispută doar verbală, este în esență o expresie a iubirii pe care o revarsă prin grija pentru fiecare; ea are întotdeauna „spor la vorbă", cum zice comisul, se frămîntă (că nu mai vine „plodul cela", în timp ce „altora nimic nu le pasă; își sticlesc dinții într-un măturoi de barbă și-și rotesc obrazul încolo; nu le pasă nimic, căci a rămas încă în el drojdia nebuniilor; și-n nebuniile altora, cunoaște pe ale sale"). Verva Ilisaftei amintește de marele Creangă. Însuși comisul Manole vorbește de suferința lui: „Îndată ce coborîm la curte începe să mă ciocănească și să mă cerce din toate părțile jupîneasa Ilisafta. Ea a înțeles că se întîmplă ceva și plesnește de ciudă dacă nu află ce-i anume".

Disputa cu Manole Păr-Negru sau cu nora sa Candachia este o „capodoperă" a insinuării diecte prin limbaj; din care se desprinde o jovialitate solemnă, o „înțepătură" prin alternarea adresării indirecte, la pers. a II-a sg., cu adresarea indirectă la pers. a III-a pl. („unii comiși", „anumiți bătrîni" ș.a.). Luminată de harul înțelepciunii populare, ea însăși radiază bun simț, intuiție practică, bună judecată a faptelor vieții, un optimism tonic: „Nu este fapt care să nu poată fi dezlegat, nu este durere care să n-aibă descîntec".

Vorba și glasul ei sînt cunoscute de cei din familie. „Și mai ales glasul i-i ca o strună de argint", spune Ionuț. Comisul Manole era robit mai ales de „glasul, ca o strună gravă de argint, ce se păstrase neschimbat... un glas tînăr și învăluitor". *(M.P.)*

INOROGUL

— personaj alegoric —

Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir

Ideile anunțate în lucrările anterioare, precum slăbirea puterilor boierilor în Țara Moldovei, întemeierea dreptului de domnie absolută și luminată în țara sa și lupta pentru eliberarea politică și economică a Moldovei de sub dominația otomană constituie în *Istoria ieroglifică* conținutul cărții. În *Istoria ieroglifică*, ideile filosofice și politice extrase din realitatea istorică trăită intens de fostul și viitorul domn al Moldovei sînt prezentate sub formă literar-alegorică.

Dimitrie Cantemir studiază, observă și demonstrează Europei, ca nimeni altul pînă atunci, decadența Imperiului Otoman, iminenta sa prăbușire. Și o face într-o perioadă de relativă liniște în răsăritul Europei, după Pacea de la Karlowitz (1699) și înainte de bătălia de la Stănilești (1711).

Pentru Moldova, anul 1700 înseamnă mazilirea lui Antioh Cantemir și urcarea pe tron, în a doua sa domnie, a lui Constantin Duca. Acesta a fost o unealtă a lui Constantin Brîncoveanu, căci, după cum afirmă cronicarul Nicolae Costin: „Acest domn Constantin Duca, vodă, într-aceasta domnie dintîiu, era numai cu numele domn". Dimitrie Cantemir luptă pe cale diplomatică împotriva lui Constantin Duca și a domnitorului din Țara Românească avînd alături toată Moldova. Familiile boierești puternice se dovediră și de data aceasta din nou stăpîne și îl înlăturară pe Constantin Duca, iar la întrunirea boierilor celor două țări românești de la Arnăutchioi, lîngă Adrianopol, Mihai Racoviță, unul din cei cinci boieri mari ai țării, este proclamat domn al Moldovei. Încercarea fraților Cantemir de a ajunge la putere în Moldova eșuează încă o dată. Dimitrie Cantemir, în timpul domniei lui Mihai Racoviță, va folosi toate mijloacele și relațiile sale pe lîngă Poartă pentru a-l prezenta într-o lumină nefavorabilă pe Constantin Brîncoveanu. Turcii află de la Dimitrie Cantemir că Brîncoveanu era hăinit — întreținea legături ascunse cu dușmanii Porții — cu Rusia și Austria —, ceea ce în fond era adevărat. Constantin Brîncoveanu trimite, la Țarigrad pe vărul său, Toma Cantacuzino, să înlăture cu ajutorul turcilor pe Dimitrie Cantemir. Puterea și prestigiul

de care se bucura domnul Ţării Româneşti fac ca Dimitrie Cantemir să fie surghiunit în insula Chios. Numai abilitatea domnitorului-cărturar, întinsele sale relaţii în Constantinopol pot determina ca hotărîrea vizirului să nu fie dusă la îndeplinire.

Anul 1704 aduce o împăcare între Toma Cantacuzino, trimisul Ţării Româneşti la Înalta Poartă, şi Dimitrie Cantemir, însă fără ştirea Brîncoveanului. Domnul muntean află prin iscoadele sale de această înţelegere şi trimite la Constantinopol pe o altă rudă a sa, Scarlat Ruset, să-l înlăture pe Dimitrie Cantemir, dar casa ambasadorului Franţei la Constantinopol, De Ferriol, se dovedeşte ospitalieră pentru Dimitrie Cantemir.

Toma Cantacuzino, pentru că a dus o politică personală la Poartă, poate nu întrutotul dezinteresată, este înlocuit de Brîncoveanu cu un văr al său, Ştefan Cantacuzino, viitor domn şi el. Acesta încearcă să neutralizeze acţiunile lui Dimitrie Cantemir şi dacă e posibil să-l îndepărteze din Constantinopol.

Mihai Racoviţă, domnul Moldovei, se compromite lăsînd ţara pradă jafurilor, sărăciei şi răscoalelor ţărăneşti. Schimbarea marilor viziri oferă şansa fraţilor Cantemir să demaşte modul defectuos de cîrmuire a ţărilor de la gurile Dunării. Este mazilit Mihai Racoviţă, locul lui pe tronul Moldovei fiind luat de Antioh Cantemir, în a doua sa domnie. Dimitrie Cantemir, pînă la o probabilă doborîre a lui Brîncoveanu, domn puternic şi bogat, primeşte de la acesta zece pungi cu bani drept despăgubire pentru moşiile lui Şerban Cantacuzino, tatăl Casandrei, rămase în stăpînirea domnului. De altfel, între Ştefan Cantacuzino, trimisul lui Constantin Brîncoveanu, şi Dimitrie Cantemir s-a încheiat, cu ajutorul lui Alexandru Mavrocordat, marele dragoman al Porţii şi al patriarhului Ierusalimului, Dositei, o înţelegere care stabilea, printre altele, domnia Moldovei pentru Antioh şi răsplată materială lui Dimitrie Cantemir.

Din nou Dimitrie Cantemir ratează tronul Moldovei şi rămîne în continuare la Constantinopol; nici acum relaţiile cu fratele său nu sînt dintre cele mai bune.

Împăcarea dintre fraţii Cantemir şi Constantin Brîncoveanu n-a durat mult. Cronicarul Ion Neculce o caracteri-

zează astfel: „aşe au ţinut de bine această paci, pe cît ţin cîinii vinerile".

Acestea sînt ştirile din istoria Moldovei şi a Ţării Româneşti din care în spaţiul a doi ani (1703—1705), cu anume adaosuri din trecut, constituie punctul de plecare pentru subiectul *Istoriei ieroglifice*.

S-a dovedit că lucrarea a fost scrisă într-un timp relativ scurt, în a doua jumătate a anului 1705, şi a avut ca scop să realizeze un pamflet politic în care să demaşte puternicile disensiuni dintre familiile boiereşti la putere în cele două ţări româneşti, rolul nefast jucat de Poarta Otomană în politica şi în viaţa celor două ţări de la gurile Dunării; totul însă într-un limbaj alegoric, cu personaje luate din lumea fabulelor.

S-a spus de către unii cercetători că *Istoria ieroglifică* ar fi fost scrisă de Dimitrie Cantemir pentru a exprima ideile sale filosofice într-o formă aleasă — canavaua politică devenind pură distracţie spusă frumos. S-a admis de către alţii că de fapt lucrarea este o istorie secretă, repede făcîndu-se trimiterea la opera lui Procopius din Cesarea, care, după ce scrisese o istorie oficială despre domnia lui Iustinian, a dat în vileag, într-o lucrare aparte, şi aspectele picante petrecute la curte şi în familia împăratului. Se găsesc în lucrare argumentele pentru sprijinirea ambelor atitudini, adevărul înclinînd spre cel de-al doilea punct de vedere. Privite în timp, cele două puncte de vedere se conciliază, *Istoria ieroglifică* rămînînd capodopera literară a lui Dimitrie Cantemir, lucrare valoroasă şi originală, un pamflet politic care a rezistat timpului făcînd să se uite punctul de plecare al subiectului.

În *Istoria ieroglifică*, al cărui titlu exact este: *Istoria ieroglifică în doăspredzece părţi împărţită, aşijderea cu 760 de sentenţii frumos împodobită, la începătură cu scară a numerelor dezvăluitoare, iară la sfîrşit cu a numerelor străine tîlcuitoare*, se relatează lupta dintre animalele din ţara patrupedelor — Moldova — şi întraripate din patria păsărilor — Ţara Românească. Romanul este şi o epopee eroi-comică în proză, în genul *Batrahomiomahiei* lui Homer.

Ţara Leului (Moldova) este populară de animale fioroase, la „cheie" aflîndu-se adevăratele nume sub care se ascund personajele. Astfel *Pardosul* (leopardul) îl reprezintă pe

Iordache Ruset, *Ursul* pe Vasile vornicul Costache, *Lupul* pe Lupu Bogdan hatmanul, iar *Vulpea* pe Ilie Tifescu. În patria *Vulturului* (Țara Românească) sînt păsări de pradă precum *Corbul* (Constantin Brîncoveanu), *Cucunozul* și *Brehancea* (Mihail și Constantin Cantacuzino, rudele domnitorului Țării Românești), *Blendăul* (Șerban Greceanu, unul din traducătorii *Bibliei* din 1688). Împărăția peștilor, adică Imperiul Otoman, se amestecă în lupta dintre cele două țări.

Povestea se deschide cu adunarea reprezentanților celor două monarhii (a *Leului* și a *Vulturului*) la Arnăutchioi, lîngă Adrianopol, veniți să aleagă un nou domn în țara rămasă fără stăpîn (Moldova), după ce *Corbul* (Constantin Brîncoveanu) înlăturase *Vidra* (Constantin Duca) de pe tronul dobitoacelor. *Corbul* aduce jertfă templului Pleonexiei (lăcomiei), cetate minunată și plină de bogății adunate din jaf și mită, dar cumpără cu pungi grele bunăvoința *Camilopardului* (Alexandru Mavrocordat, marele dragoman al Porții) făcînd să fie ales domn *Struțocămila* (Mihail Racoviță), căsătorit cu frumoasa, dar deloc cinstita *Helge*, Nevăstuica (Ana Dediu Codreanu), care „pînă a nu se mărita era nevastă, iar mărităndu-se au ieșit fată", după cum stă scris drept explicație la „scară".

Dimitrie Cantemir prezintă astfel pe *Struțocămila* și pe *Helge*: „O, dreptate sfîntă, pune-ți îndreptariul și vezi strîmbe și cîrjoabe lucrurile norocului. Ghibul gîtului, flocos pieptul, boțioase genunchele, catalige picioarele, dințoase fălcile, ciute urechile, puchinoși ochii, suciți mușchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei cu sulegec, trupul, cu albă pielița, cu negri și mîngîioși ochii, cu subțiri degițele, cu roșioare unghișoarele, cu mocelușe vinișoarele, cu iscusit mijlocelul și cu rotunjior grumăgiorul Helge, ce potrivire! Ce asemănare! și ce alăturare are!"

Struțocămila, cu ajutorul fiarelor fioroase (boierii) precum *Paradosul*, *Ursul*, *Lupul*, *Vidra*, *Mîța sălbatecă* (Ilie Cantacuzino), încep „giungherile în dobitoace, adică prada boierilor în cer supuși". Între patrupedele fioroase și păsările de pradă din împărăția zburătoarelor reprezentate prin *Cucunoz*, *Brehnacea*, *Blendăul*, *Hărețiul* (Radu Golescu) și *Uliul* (Ștefan paharnicul) se încheie o alianță pentru a preveni revolta celor supuși.

Pardosul (în Moldova) și *Brehnacea* (în Țara Românească) sînt epitropii celor două împărății, în timp ce *muștele* (țăranii) năvălesc (se răscoală) la ospățul fiarelor și păsărilor de pradă (boierilor) și răpesc mîncărurile. Stăpînii nu reușesc să prindă și să pedepsească muștele, care le scapă printre degete.

Filul — elefantul (Antioh) și *Inorogul, Licorna* — cal alb cu corn în frunte (Dimitrie) — sînt bănuiți de *Corb* și *Struțocămilă* că ar unelti împotriva domnilor din *Țara Vulturească* și *Țara Leului*. *Șoimul* (Toma Cantacuzino) este trimis de *Corb* să prindă pe *Inorog* și să-l pedepsească. Dar între *Șoim* și *Inorog* se stabilește o înțelegere zădărnicită de *Cameleon* (Scarlat Ruset). *Inorogul* ajunge să fie dat pradă crocodililor (bostangiii turci). *Filul* nu-și ajută fratele, pe *Inorog*, dar acesta, cu întinsele sale relații în împărăția peștilor, se salvează. *Șoimul* care trădase pe *Corb* este schimbat de acesta cu *Uliul* (Ștefan Cantacuzino). Pînă la urmă între *Corb* și *Inorog* intervine o împăcare. *Filul*, fiul *Monocheroleopardului* (Constantin Cantemir) este ales stăpîn în țara patrupedelor.

Inorogul, care îl reprezintă pe Dimitrie Cantemir — este pus în prim plan mai ales prin antologica pagină a cărții cunoscută sub denumirea de *Jelania Inorogului* — jelanie care se transformă într-o frumoasă elegie, apropiată de bocetul popular. Prin aceasta Dimitrie Cantemir realizează de fapt o autocaracterizare a personajului-alegoric.

Inorogul apare în contextul cărții ca fiind singurul personaj pur, simbol al vieții care se opune întunericului și morții. *Corbul* caută împăcare și după ce *Struțocămila* este mazilită se încheie pace, pacea dorită de *Inorog*.

Cartea se sfîrșește cu o „cheie" în care se află trecute numele persoanelor care se ascund în spatele numelor de animale și păsări, precum și tălmăcirea unor metafore, situații și expresii poetice.

În general boierimea este reprezentată de animale și păsări de pradă, țărănimea de insecte, reprezentanții țărilor române la Poartă de cîini.

Istoria ieroglifică este o carte plină de frumuseți. Portretele personajelor — aglomerări de epitete — caracterizează atît trăsăturile animalului cît și ale personajului creat în spatele căruia acestea se ascund.

Lăcomia *Vulpii* (Ilie Trifescu) este cuprinsă în acest portret: „Pentru mişelos statul al meu veţi şti, că după uscarea vinelor viind aicea, şi hrana în lapte de iepure, pui de cocoş outoriu fierţi fiindu-mi (căci altă mîncare a mînca nici pofta nu mă îndeamnă, nici dieta doftorilor mă lasă), într-o zi, stomahul mai tocmindu-mi-să şi pofta spre ospătare mai pornindu-mi-să, cu oarbă lăcomie puiul întreg a înghiţi m-am nevoit ce grumazii de mare şi lungă fierbinţeală uscaţi fiindu-mi, în laringă mi s-au oprit; l-aş înghiţi şi pe gîtlej nu încape, l-aş stupi şi nu poci: căci în gios să se alunece, stă împotrivă uscăciunea; cu tusea şi cu opinteala a-l lepăda, nu mă lasă slăbiciunea..."

Firea *Cameleonului* este întocmai ca a personajului din realitate (Scarlat Ruset): „Această jiganie în părţi calde se naşte, şi mai vîrtos cei mari la Barbaria, dară mai mici şi la Zmir în Asia se află. Chipul, de cît altor jigănii, mai mult broaştei se aseamănă; numai capul, spintecătura gurii peştelui, ce-i zic lacherdă, se raduce; grumaji n-are; gura mult spintecată şi pînă la umere ajunge, căci ca şi peştele grumaji n-are, ce capul cu spinarea la un loc i se ţine; de la cap pînă la coadă, spinarea ca a porcului grebănoasă şi gîrboavă-i este; peste tot trupul păr, sau altfel de piale nu are, ce în chipul sargiului solzi mărunţei şi în vîrf ascuţiţei are; la ochi albuşuri, în giurul împregiurul luminii, ca alte jigănii, nu are; ce pre unde ar fi să fie albuşul ochiului, iarăşi solzişori, că şi peste tot trupul are, numai mai mărunţei..."

Descrierile sînt realizate în maniera basmelor orientale; templul lăcomiei este privit ca un palat din *O mie şi una de nopţi*: „Iară în mijlocul oraşului era o capişte a boazii *Pleonexiei*, care cum era făcută şi în ce meşteşug era zidită, de pre atîta vei putea cunoaşte, că toată alaltă a cetăţii şi a oraşului făptură, ca zgura lîngă aur şi ca steela lîngă diamant se asemănă... Din faţa pămîntului urzitura temeliei, ca la doi coţi de înaltă, dintr-o materie de metal vărsată a fi se vedea: care metal, de cît custoriul mai scumpă şi mai grea, iară decît argintul mai ieftină şi mai uşoară a fi se părea. Lumina capiştii în lung de 30 coţi, iară în lat de 24 de coţi era; iară de înalt pînă la supt poalele cele mai de gios de 55 de arşini măsura... iară deasupra temeliei, pînă supt streşinile cele mai de gios, patru păreţi din patru marmuri de porfiră încheiaţi era, şi încheietura în colţuri pe unde, sau

cum s-au împreunat, nu cu ochiul muritoriu, ce aşeşi mai şi cel nemuritoriu, precum n-ar fi putut alege, îndrăznesc a zice".

Forma alegorică a lucrării se explică deci prin faptul că se dezvăluie aspecte compromiţătoare despre oameni şi posturi sus-puse din Ţara Românească, Moldova şi Imperiul Otoman. La adresa lui Constantin Brîncoveanu se povesteşte o anecdotă cu caracter injurios, despre Ana Racoviţă, doamna Moldovei, se amintesc fapte care vorbesc de necinstea soţiei domnitorului, iar despre Alexandru Mavrocordat, marele dragoman al Porţii, se relatează o anecdotă ce arată din parte-i lipsă de respect faţă de mama sa. Despre Antioh Cantemir, atunci domn al Moldovei, se spun lucruri care nu puteau fi auzite de domn fără să se strice şi mai rău relaţiile dintre cei doi fraţi.

Scrisă la Constantinopol, *Istoria ieroglifică* este o „istorie secretă" şi autorul ei îşi poate permite să vorbească cu ironie despre boierii şi duşmanii ţării sale, despre demnitarii turci şi adversarii săi politici.

În *Istoria ieroglifică* Dimitrie Cantemir a cristalizat în mod desluşit, deşi sub formă alegorică, ideile care l-au călăuzit în viaţă. El a urît boierimea pentru că era lacomă de avere şi putere, pentru incapacitatea ei de a conduce ţara, a simpatizat ţărănimea mergînd pînă acolo încît se pronunţă pentru dezrobirea ei, act ce avea să se înfăptuiască o jumătate de secol mai tîrziu. Puterii boierilor, Dimitrie Cantemir îi opune monarhia absolută sprijinită pe mica boierime, răzeşi şi ţărani dezrobiţi. „Atuncea publica (statul) înfloreşte şi odrăsleşte cînd stăpînii miluiesc şi ciartă cu dreptate şi supuşii ascultă şi slujesc din dragoste". O astfel de monarhie ereditară este idealul de domnie preconizat de fostul şi viitorul domn al Moldovei.

Istoria ieroglifică este capodopera literară a lui Dimitrie Cantemir, lucrare originală, un pamflet politic unde faptul istoric se topeşte în metafore, alegorii, frumuseţi literare.

Apropierea lucrării de *Etiopicele* lui Heliodor, autor grec din secolul al IV-lea, priveşte doar procedeul stilistic urmat de Dimitrie Cantemir şi anume revenirea asupra unor evenimente petrecute mai de mult şi intercalarea lor în relatarea unor fapte curente. În *Fiziolog*, carte grecească bizantină, cunoscută de Dimitrie Cantemir în original sau în

traducere românească făcută în secolul al XVII-lea, apar istorioare morale cu animale-eroi, dar și cifrul diplomatic întrebuințat de Dimitrie Cantemir la Poartă folosea nume de animale pentru a desemna oameni politici, așa încît nu numai substanța cărții o ia Dimitrie Cantemir din realitatea imediată, ci și modalitățile de exprimare.

O carte ca aceasta, cu conținut moral, cuprinde multe pilde pe care autorul le-a cules din toate literaturile cunoscute lui, dar în primul rînd din literatura populară românească.

Într-o limbă greoaie, bazată pe topica limbii latine, cu fraze lungi și contorsionate, *Istoria ieroglifică* are oaze de frumuseți de gîndire și de exprimare care fac din autorul ei întîiul scriitor adevărat în literatura română. *(S.B.)*

ION

Ion de Liviu Rebreanu

Apreciat constant drept o mare construcție epică, o „epopee a țăranului român", *Ion* este romanul unui destin individual, așa cum însuși autorul precizează.

În prim planul romanului se află viața tînărului țăran Ion Pop al Glanetașului, monumental și simbolic prin tragismul său, consumîndu-se între iubire și patima pentru pămînt. Destinul lui Ion este strîns legat de viața satului din primele decenii ale secolului al XX-lea, a cărui existență Rebreanu o surprinde realist, structurat și diferențiat social, în condiții specifice pentru românii din Transilvania — o realitate complexă și tragică.

Fiu al satului românesc tradițional, cu o intuiție artistică de excepție, Liviu Rebreanu a înțeles că problema pămîntului era însăși problema vieții românești, „a existenței poporului românesc" — cum mărturisește el însuși. Scriitorul „a grefat psihologia romanului universal pe structurile morale tradiționale caracteristice primelor decenii ale secolului nostru: drama țărănească și asuprirea națională" (Valeriu Rîpeanu, *Scriitori dintre cele două războaie*).

Prin *Ion* (1920) Liviu Rebreanu are meritul de a scoate romanul țărănesc din albia sămănătoristă, fundamentînd romanul social modern, culme a obiectivării prozei.

În 1940, după douăzeci de ani de la apariția romanului *Ion*, în discursul de recepție rostit la Academia Română, Liviu Rebreanu își exprima omagiul: „credința și solidaritatea cu cel mai umil român". El evidenția interesul păstrat pentru cel menit „să conserve rasa, pămîntul, limba și credința noastră, păstrătorul efectiv al teritoriului național."

Titlurile celor două părți în care este structurat riguros romanul — *Glasul pămîntului* și *Glasul iubirii* — sugerează patetica poveste a lui Ion Pop al Glanetașului, grefată pe elemente de viață cotidiană și pe evenimente tradiționale care alcătuiesc pulsația vieții rurale: nunți, botezuri, tîrnosiri de biserici, înmormîntări, slujbe religioase duminicale. În celălalt plan al romanului se desfășoară viața familiilor de cărturari care se păstrează oarecum izolată din „orgoliu de castă" (G. Călinescu).

Marian Popa, în studiul *Monografie și caz*, remarcînd numărul mare de personaje și varietatea lor caracterologică, le clasifică în două serii fundamentale ale căror prototipuri sînt *Ion* și *Titu Herdelea*, adică seria țăranilor „în multiple variante posibile" și seria „inteligenței". *Seria țăranilor* (Ion, George, Vasile Baciu) sînt concepuți ca „pasiuni dezlănțuite, ca materie oarbă, fixație și instinct, incapacitate de disimulare, reacție violentă și spontană, vitalitate a dorinței și a voinței". Cealaltă categorie, a „inteligenței", cuprinde învățătorii, avocații, preoții, simplii funcționari și reprezintă conștiința națională. Toate acțiunile sociale și politice sînt organizate de ei. În adîncul țesăturii narative acționează și condiția asupririi naționale a românilor din Ardeal, precum și aspirația realizării visului lor de unire cu Țara. Fapte, situații concrete exprimă raporturile reale dintre instituțiile statului austro-ungar și români. Conștiința asupririi naționale se manifestă diferit, după gradul de dependență. Asistăm astfel la tribulațiile învățătorului de țară Zaharia Herdelea, la ezitările lui între legalism și nevoia de eliberare de sub jugul opresiv, la pendulările de conștiință ale lui Titu Herdelea, ca expresie a unei noi generații, un entuziast. Avocatul Victor Grofșoru militează pentru emanciparea socială și națională pe căi legale; profesorul Spătaru este un extre-

mist etc. O serie de elemente de viață socială și politică configurează stări tensionale, conflicte cu reprezentanți ai instituțiilor oficiale (școala, judecătoria) pentru rezistența unității vieții spirituale: apărarea limbii naționale (confruntarea dintre preotul Belciug și inspectorul școlar Horvat); efortul preotului român de a construi o biserică, arborarea însemnelor naționale (costumul popular, tricolorul miniaturizat), intonarea marșului *Deșteaptă-te române!* ș.a. Toate acestea vorbesc despre permanența vieții românești cu rosturile ei statornicite și neclintite.

Conceput circular, romanul începe cu un eveniment tradițional din viața satului, hora duminicală din bătătura Todosiei lui Maxim Oprea și se încheie cu sărbătorirea sfințirii noii biserici înălțată prin osteneala preotului Belciug.

Scena horei de la începutul romanului (mult comentată de critica literară) îndeplinește funcția „unui adevărat centru strategic al întregii construcții epice". Aici se conturează forma de organizare a satului, intențiile unor personaje, pozițiile unora în comparație cu ale altora, se anunță conflicte viitoare, destinul eroilor este previzibil: „hora din primul capitol e o horă a soartei": Vasile Baciu bea de necaz pentru că nu-i place fata pe care o are; dintre jucători se desprinde Ion urmărind-o pe Ana cu ceva straniu în privire, „parcă nedumerire și un vicleșug neprefăcut", iar alături, ademenitoare, îi răsare, „mai frumoasă ca oricînd", Florica, „fata văduvei lui Maxim Oprea"; bătaia dintre Ion și George, de la cîrciumă, este ca o repetiție generală în vederea crimei. Moartea lui Moarcăș sau a lui Avram anunță și uciderea Anei. „Acestea sînt elemente ale unui ritm esențial al existenței" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I).

Scriitorul urmărește mobilurile psihologice ale acțiunilor lui Ion, devorat de pasiunea pămîntului, declanșate cu forța instinctelor obscure, atavice. În pămînt el vedea realizate ambițiile sale, tinerețea sa robustă, demnitatea sa umană, căci, „în încleștarea cu uriașul, omul însuși se simte crescînd și luînd în stăpînire lumea" (N. Manolescu). Două obstacole îi stau în cale în dorința lui de căpătuire: Florica, frumoasă și săracă, pe care o iubește, dar la care renunță, și Vasile Baciu care nu-l vrea, fiind sărac.

Scris din perspectiva unui observator omniscient, de o obiectivitate rece, romanul informează cititorul asupra perso-

najelor sale. Aflăm astfel că feciorul Glanetaşului era „iute şi harnic ca mă-sa"; pămîntul îi era drag ca ochii din cap. Nici o brazdă de moşie nu s-a mai înstrăinat de cînd s-a făcut dînsul stîlpul casei". Tatăl lui Ion, Alexandru Glanetaşul, „sărac iască şi lenevior de n-avea pereche", mîncase repede zestrea Zenobiei, fiindcă toate crîşmele le bătea cît e Armadia de mare". La şcoala din sat, Ion a fost cel mai iubit elev al învăţătorului Herdelea, fiindcă era silitor şi cuminte. Dar îi era mai drag „să păzească vacile pe cîmpul pleşuv, să ţie coarnele plugului, să cosească, să fie veşnic însoţit cu pămîntul."

Era chipeş, isteţ, iute şi harnic dar sărăntoc. Dorinţa de a avea pămînt îl obsedează: „Trecea deseori, parcă înadins, pe lîngă pămînturile lui Vasile Baciu. Le cîntărea din ochi, se uita dacă sînt bine lucrate şi se supăra cînd vedea că nu sunt toate cum trebuie. Se simţea stăpînul lor şi-şi făcea planurile cum va ara fîneaţa cutare, iar cutare porumbişte va semăna-o cu trifoi..."

Construit monumental, într-o dimensiune tragică, personajul întruneşte atît trăsăturile eroului clasic cît şi ale celui romantic. Nicolae Manolescu, în studiul menţionat, apreciază că „nici în cele mai izbutite momente ale *Răscoalei* viziunea realistă nu atinge măreţia din *Ion*. Personajele seamănă aici cu nişte forţe ale naturii, existenţa lor e privită fără relativism şi fără ironie, cuprinsă într-o temporalitate lentă, ce trece parcă pe deasupra istoriei, înglobînd-o în sine."

Fapte, gesturi, reacţii spontane pun în lumină caracterul personajului, conturat realist şi obiectiv, dar mai degrabă cu viziunea unui naturalist.

Jignit de Vasile Baciu în faţa satului, care îl numeşte „sărăntoc", „fleandură", „hoţ", „tîlhar", Ion reacţionează potrivit firii sale impulsive, violent: „stătea neclintit, ca un lemn, doar inima îi sfărîma coastele ca un ciocan înfierbîntat. (...) Îi clocotea tot sîngele, şi parcă aştepta înadins să-l atingă barem cu un deget, ca să-l poată apoi sfîrtica în bucăţele, mai ales că la spatele lui văzuse pe George care privea dispreţuitor şi mulţumit. (...) Ion schimba feţe-feţe. Genunchii îi tremurau, iar în cerul gurii simţea o uscăciune parcă i s-ar fi aprins sufletul. Fiece vorbă îl împungea drept în inimă, cu deosebire fiindcă auzea tot satul."

Aşa cum observă Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, „senzaţia organică ocupă un loc mare în toate roma-

nele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rînd aspectul lui animalic. Sudoarea, frigul, zecile de fiori care zgîlțîie trupul omului, toate componentele organice ale emoțiilor, reapar în nenumărate descrieri pe care scriitorul le dorește puternice, directe, zguduitoare". Astfel, destinul fiecărui personaj devine și o problemă de psihologie umană, determinată nu numai de elementul social, ci și de impulsurile interioare mai adînci ale ființei, care răbufnesc în situații limită. După ce-l bătu zdravăn pe George Bulbuc, pe care Vasile Baciu îl voia ginere, fiind flăcău bogat, Ion „era mulțumit acumă și răcorit". Orgoliul său rănit se mai temperă în urma acestei isprăvi. Conflictul cu Simion Lungu, căruia i-a micșorat bucata de pămînt, intrînd cu plugul, deoarece cu ani în urmă era a Glanetașilor, confirmă aviditatea lui Ion: „Inima îi tremura de bucurie că și-a mărit averea". Dojenit de preot în biserică, în fața lumii, pentru că-l bătuse pe George, Ion „puse ochii în pămînt, tremurînd de rușine, simțind privirile celorlalți cum îl sfredeleau, neîndrăznind nici măcar să se miște din loc".

Monologul interior dezvăluie structura intimă a personajului: „Dojana preotului îl șfichiuia ca un bici de foc. Numai ticăloșii sunt astfel loviți în fața lumii întregi. Dar el de ce e ticălos? Pentru că nu se lasă călcat în picioare, pentru că vrea să fie în rîndul oamenilor. Îi ardeau obrajii și tot sufletul de rușine și de necaz. (...) Gîndurile însă îl frămîntau mereu. Își zicea din ce în ce mai des că, robotind oricît, nu va ajunge să aibă și el ceva. Va să zică va trebui să fie veșnic slugă la alții, să muncească spre a îmbogăți pe alții. Toată istețimea lui nu plătește o ceapă degerată, dacă n-are și el pămînt mult, mult."

Scena cositului, a sărutării pămîntului — memorabile, se adaugă celor dinainte, alcătuind prin Ion o ființă generică și măreață: „Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului:

— Cît pămînt , Doamne!...

(...) Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplîndu-i inima deodată cu o mîndrie de stăpîn. Și atunci se văzu crescînd din ce în ce mai mare. Vîjîiturile stranii

păreau nişte cîntece de închinare. Sprijinit în coasă, pieptul i se umflă, spinarea i se îndreaptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbîndă. Se simţea atît de puternic încît să domnească peste tot cuprinsul".

Comentînd această scenă, N. Manolescu adînceşte observaţia asupra personajului: Această fiinţă simplă, colosală, sublimînd instinctul pur al posesiunii stă faţă-n faţă nu cu acel pămînt, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogăţească, ci cu un pămînt-stihie primară la fel de viu ca şi omul, avînd parcă în măruntaiele lui o uriaşă anima".

Scriitorul îşi urmăreşte personajul în două ipostaze care îl definesc substanţial: frămîntat de dorinţa de a avea pămînt cît mai mult, şi după ce l-a obţinut. Ion dovedeşte un comportament bine calculat, inteligent şi viclean, fără scrupule, el îşi adaptează atitudinile în funcţie de datele realităţii.

Eugen Lovinescu vedea în Ion „expresia instinctului de stăpînire a pămîntului în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strînsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă".

George Călinescu consideră că „viclenia instinctuală, caracteristică oricărei fiinţe reduse, i-a determinat acţiunile (...) În planul creaţiei, Ion e o brută. A batjocorit o fată, i-a luat averea, a împins-o la spînzurătoare şi a rămas în cele din urmă cu pămînt".

Paginile care narează existenţa dramatică a Anei, izgonită şi bătută cînd de bărbat cînd de tată, dezvăluie în Ion „bruta ingenuă, care trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud." (N. Manolescu)

Intrînd în posesia mult rîvnitului pămînt, Ion e cuprins de beţia fericirii, înfrăţindu-se cu pămîntul într-un ritual mistic al posesiunii: ...„încet, cucernic, fără să-şi dea seama se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele cu voluptate de pămîntul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor... (...). Se vedea acum mare şi puternic, ca un uriaş din basme care a biruit, în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori.

Îşi înfipse mai bine picioarele în pămînt, ca şi cînd ar fi vrut să potolească cele din urmă zvîrcoliri ale unui duşman doborît. Şi pămîntul parcă se clătina, se închina, în faţa

lui..." E o viziune grandioasă, apoteotică, a omului în înfruntarea cu natura.

Construit unitar, pe o trăsătură de caracter fundamentală, căreia i se subordonează toate celelalte personaje, în continuă și dramatică transformare, eroul a fost alăturat lui Julien Sorel din romanul *Roșu și Negru* al lui Stendhal, dar și prozei europene de factură existențialistă.

Ion nu are însă liniște și fericire nici după dobîndirea pămîntului, pentru că revine „glasul iubirii".

Dominat de porniri primare, aflat sub semnul fatalității, Ion este o victimă a instinctelor sale riguroase și neclintite, căci, „ce folos de pămînturi, dacă cine ți-e pe lume drag nu-i al tău." Marian Popa, în studiul amintit, îl consideră pe Ion, prin faptele sale, „un caz", fiindcă nu se pomenise în Pripas omucidere de cînd se ține minte."

Prin Ion, eroul romanului cu același nume, Liviu Rebreanu a creat un personaj de referință în literatura română, care va suscita mereu noi introspecții în adîncimile ființei umane. *(M.P.)*

IONUȚ (ONU) JDER

Frații Jderi de Mihail Sadoveanu

Personaj central al trilogiei *Frații Jderi (Ucenicia lui Ionuț, Izvorul Alb, Oamenii Măriei Sale)*, Ionuț este prezentat la începutul romanului, în capitolul al doilea, *(Aici se arată un voievod mare și un Jder mititel)*, ca al cincilea fecior al familiei comisului Manole Păr-Negru de la Timiș, mezinul adoptiv, străin și orfan, intrat de vreo șapte ani în clanul Jderilor. Identitatea tînărului îi este dezvăluită în pragul maturității sale, cu dragoste, de către părintele Amfilohie Șendrea: Ionuț este fiul comisului Manole Păr-Negru și al Oanei, sora monahului, dintr-o dragoste de tinerețe. Ilisafta, „ageră muiere", descoperi curînd la acel „fecioraș șăgalnic", cum „îi naște pata de jder în coada ochiului lui stîng, întocmai ca la feciorii săi, cît ai pune degetul cel mare".

Scriitorul întocmeşte portretul eroului în diferite momente ale evoluţiei sale, adîncindu-l în planul interior. Iată prezentarea iniţială: „Miercuri la amiază, s-a văzut intrînd în mănăstire, călare pe un harmasaraş pag, un fecioraş de boier. Abia îi înfiera mustaţa. Purta contaş de postav albastru de Flandra, ciubote de marochin roş şi jungher la cingătoare. Avea cuşma plecată pe o sprînceană şi zîmbea primăverii. Venea dinspre Cetate".

Fraţii Jderi este romanul unei formaţii, al unei domnii şi al unui tînăr. „Axa epopeii" o constituie cuplul Ionuţ Jder — Ştefan cel Mare, simbolizînd planul eroic şi planul civil. (Nicolae Frigioiu, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*). Pe parcursul a numai şase ani (1469—1475), în roman oamenii cresc, se maturizează, îmbătrînesc, mor şi se nasc. Romanul existenţei lui Ionuţ e „un Bildungsroman de o extraordinară tinereţe a valorilor epice, este istoria formării unei personalităţi, al educaţiei şi al confruntării cu existenţa" (Zaharia Sîngeorzan, *M. Sadoveanu — Teme fundamentale*).

Formaţia lui Ionuţ se organizează după rînduieli nescrise, dar temeinic aşezate şi păstrate în cadrul clanului. Familia de la Timiş reprezintă nucleul de bază al societăţii patriarhale, educaţia fiilor se va realiza în spiritul tradiţiilor şi al valorilor morale ale epocii feudale româneşti: virtutea, eroismul, sacrificiul pentru domn şi ţară, mai presus de toate. În cadrul clanului se află o diversitate de personaje, cu trăsături distinctive (comisul Manole Păr-Negru, şeful clanului, Ilisafta, Simion, Nicodim, Cristea, Damian), unite prin trăsături comune robusteţe fizică, echilibru psihic, seninătate sufletească, fidelitatea soţiilor, ataşamentul faţă de politica domnitorului, devotamentul faţă de ţară pînă la sacrificiul suprem. Astfel, destinele personale se contopesc cu destinul colectivităţii.

Ionuţ Jder este şi el o individualitate distinctă, o personalitate plină de farmec, în evoluţie de la inocenţă la maturitate.

Ionuţ străbate un lung proces de iniţiere, urmărit în momente fundamentale ale cunoaşterii vieţii şi ale societăţii: ucenicia, în care învaţă, se formează să crească cai, să vîneze, să fie oştean, să se poarte în lume, să iubească.

Întîiul volum este un roman al cunoaşterii primitive, empirice. Aflat la început sub oblăduirea lui Nechifor Căli-

man şi apoi la Timiş, în grija comisului Simion, fratele mai mare, Ionuţ cunoaşte libertatea în mijlocul naturii şi legile ei. „Eu îmi petrec viaţa în herghelia de la Timiş. Umblu la vînat. Prind păstrăvi. Am învăţat a trage cu arcul. Am şi ştiinţă s-aprind uşor focul, oricînd şi oriunde; pe ploaie, ori ninsoare, (...) bădiţa Simion încalică un nărăvaş, eu încalic altul, el sare ca o lăcustă încolo, eu încoace".

Fraţii Jderi este un roman „al inocenţei şi al tinereţii frenetice" (Z. Sîngeorzan). Ionuţ este iubit de către toţi cei cu care vine în contact pentru farmecul tinereţii neştiutoare şi, ca în basme, fiind ultimul prunc şi „rod adăugit" familiei, este învăluit în căldura sufletului generos al Ilisaftei, îndeosebi, dar îndrăgit la fel de mult de către toţi ceilalţi pentru „lumina" obrazului său, pentru că era „fluture, flacără", schimbător ca un „pui de demon", cum spune părintele Nicodim, intuind firea năvalnică şi „bezmetică" a acestuia.

Deşi nu era frumos, avea „nas cam mare, ca şi tatăl său, Jderul cel bătrîn", îl plăceau toţi. Chipul său era atrăgător, un „băieţandru subţiratic, străin şi orfan, un pui vrednic de părintele său"; „muierile au băgat de seamă că-i stîngaci". Surprins în schimbările vîrstei, era fără linişte, îi plăceau toate „sburdălniciunile".

Puritatea vîrstei asigură un farmec aparte lui Jder cel mititel. „Năcazurile" lui vorbesc de candoarea tînărului. El se confesează, oftînd, lui Alexăndrel-Vodă: starostele Nechifor Căliman îi zicea „ce mai faci, mînzule?", „cîte paseri zboară, domnia ta crezi că toate se mănîncă", ruşinîndu-se, mai ales, cînd se afla între femei; comisul Manole Păr-Negru a pus una din ţigăncuşe să-i coasă o năframă ca să-şi şteargă cu ea „caşul de la plisc".

Şi Ionuţ este învăluit într-o aură de fantastic (ca şi Voievodul): „toţi au înţeles că asupra acestui mezin al lui Manole Păr-Negru stă mai mult decît mila Măriei sale".

Între Ionuţ şi ceilalţi se stabilesc raporturi afective, toţi îl învaţă şi-l iubesc, retrăindu-şi tinereţea, vrînd să-l ferească de „capcanele" vieţii.

Părintele Nicodim, cel mai învăţat din clanul Jderilor, îi dă din cînd în cînd învăţătură, spunîndu-i cîteva vorbe înţelepte, la care „mezinul rîdea", iar cînd acesta „se rătăceşte", intervine: „să vă ajut cu rugăciunile mele, şi, dac-om [illegible] zvrătit, să-l îmblînzesc şi să-l induplec". Dat în

slujba lui Alexăndrel-Vodă, monahul îl sfătuieşte: „Frumos şi bine este, Ionuţ, să trăieşti întru curăţie sufletească şi să n-ai nimica a ascunde mai marilor tăi, cărora le eşti drag. Căci tu, dacă te duci de la casa bătrînilor noştri, ave să fie pentru dînşii o mîhnire mare. Şi n-ar trebui mîhnirea lor s-o sporeşti cu vreo faptă necugetată. (...) Bune sînt toate ale vieţii, dar cu măsură".

Starostele Căliman îl învăţase meşteşugurile vînatului; Simion, fratele său cel mare îl instruia la herghelia domnească; comisul Manole trăieşte o tainică bucurie văzînd în Ionuţ tinereţea sa şi dăinuirea clanului asigurată. El îi găseşte „leac" pentru firea neliniştă a băiatului: „Nu-i altă doftorie pentru Jder cel mititel decît să cadă butuc în culcuş şi să doarmă somn fără vise"; Ilisafta îl învăluie cu căldura dragostei materne, grijulie şi proteguitoare: „plodul acesta are să mă puie de vie în pămînt". Ea îi vorbeşte într-un limbaj aforistic popular, dîndu-i învăţături sănătoase, cum să se ferească de primejdii: să nu guste din mîncări pînă ce „n-ai văzut pe stăpînii casei mîncînd din acel blid, etc. Ea vrea să-i transmită lui Ionuţ experienţa şi înţelepciunea ei, sintetizîndu-le astfel: „Mîncarea de dimineaţă şi însurătoarea de tînăr, dragu mamei."

Arhimandritul Amfilohie Şendrea îl modelează pe tînărul Jder, aflat în pragul maturizăţii, din perspectiva unui înţelept şi a unui profund moralist, pătruns de cele divine. El este conştiinţa care veghează asupra Voievodului, simbolizînd lumea ideilor şi forţa înţelepciunii, sfetnicul de taină al lui Ştefan, domnul.

Dezvăluindu-i taina legăturii de sînge dintre arhimandrit şi Ionuţ Jder, înaltul monah îi dă învăţături înţelepte, iniţiindu-l în legile domniei: „domnilor şi crailor e bine să li se deschidă ochii, ca nu cumva să nedreptăţească. Dacă puterea domnească nu se aşază pe dreptate, atuncea e ca şi cum s-ar aşeza pe năsip". Arhimandritul îl modelează în spiritul devotamentului suprem faţă de domn şi ţară: „Pentru Domnul Hristos lucrez eu, slujind pe luminăţia sa, Ştefan-Vodă. Cu cît mă încredinţez că creşte puterea luminăţiei sale stăpînul meu, cu atîta mă răcoresc în pojarul amărăciunii mele. Cu cît vedeam vrednicia ta sporind, cu atîta nădăjduiam încă un adaos puterii stăpînului meu."

Arhimandritul vorbeşte nepotului său despre misiunea sfîntă a voievodului: „În măria sa Ştefan-Vodă a pus Dumnezeu puterea sa, ca să înceapă iar a se lumina întunericul răsăritean. Nu-i alt gînd la măria sa, nu-i alt gînd la mine decît răscumpărarea Cetăţii Împărăteşti, ca să punem la loc crucile căzute în scîrnăvia păgînilor". Amfilohie Şendrea îi formulează astfel esenţa politicii domnitorului Ştefan cel Mare, simbol al dragostei de ţară, al apărării independenţei ţării.

Aflat la vîrsta iniţierii şi cunoaşterii, Ionuţ acumulează experienţa trăită şi învaţă, se formează. Cunoaşte prietenia, prin frăţia de cruce cu Alexăndrel-Vodă. Scriitorul notează aspiraţiile adolescentului, nemulţumirile de sine ale sufletelor în căutare, de definire a propriilor individualităţi: Alexăndrel invidiază pe Ionuţ pentru uneltele şi animalele sale de vînătoare (cîini, şoimi); Ionuţ rîvneşte la putere, strălucire, *lume de cetate*, şi la aventurile de dragoste ale lui Alexăndrel. Fiul de domn admiră la Ionuţ „bărbăţia şi credinţa", se angajează să-l scoată pe Ionuţ din „sălbăticie" şi să-l ducă să cunoască lumea. Alexăndrel îl va iniţia în taina dragostei: „Am simţit acea zvîcnire la inimă, despre care ţi-am spus că ai s-o ai şi domnia ta. Cînd ai să ai acea zvîcnire, ai să intri în bucurie şi întristare, cum am intrat eu."

Ca pentru toate personajele sadoveniene, şi pentru Ionuţ dragostea este unică şi mistuitoare. El va trăi cu atît mai dramatic întîia iubire, fulgerătoare şi devastatoare, cunoscînd-o pe Nasta de la Ionăşeni, prin Alexăndrel-Vodă, îndrăgostit de aceasta: „Jder rămase neclintit şi fără răsuflet, privind acea înfăţişare delicată şi subţirică în boi. Cînd îl fură cu ochii o clipă, inima-i tresări împunsă. O iubi dintr-o dată, (...) căci i se înfăţişa lămurit aşa cum o bănuise în visurile lui ascunse."

Văzînd în taină pe jupîniţa Nasta, care-i arată mai multă dragoste decît fiului de domn, Ionuţ află că mama acesteia, Tudosia, ar fi în legătură cu nişte duşmani ai lui Ştefan Vodă care uneltesc împotriva domniei.

Salvînd viaţa fiului de domn, luptîndu-se cu duşmanii lui Vodă, oamenii trimişi de hoţul Grigorie Gogolea, Ionuţ începe examenul de oştean adevărat. Cei doi tineri fraţi de cruce îşi dovedesc vitejia: „— Măria ta, strecură cu blîndeţă vorbele Grigoraşcu Jora; acel fecioraş al comisului Manole a stat neclintit lîngă stăpînul său. După ce a pierit

medelnicerul, s-a pus el împotriva podgheazului cu mare vrednicie, încît a fost de mirare şi lotrilor. De asemeni şi mai cu samă s-a bătut ca un leu Alexandru-Vodă. Cînd a ajuns comisul Simion, n-a mai avut nevoie să tragă sabia".

Împreună cu fratele său Simion, în lupta contra tătarilor ce se „prăvăleau" spre ţinutul Lăpuşnei, veniţi din Ţara leşească, reuşeşte să-l captureze pe fiul lui Mamac-Han, în lupta de la Lipnic, dovedindu-se vitejia celor doi fraţi şi geniul strategic al voievodului Ştefan.

Aflat la vîrsta cînd îi este îngăduiit orice, iubit şi răsfăţat, impulsiv şi necugetat, pleacă de-acasă, fără să ştie nimeni, împreună cu servitorul său, Gheorghe Botezatu Tătarul, în căutarea Nastei şi a Tudosiei, maica acesteia, răpite de tătari şi vîndute lui Suleiman-Beg, aflat într-o întăritură turcească pe malul Dunării, din faţa cetăţii Chilia.

Numai Simion Jder, care pătimise şi el de focul dragostei, înţelege că „băiatul a plecat după dragostea lui". Prin puterea de a-i zdruncina echilibrul existenţial, dragostea este un examen pentru Ionuţ. De aceea, trecut prin vîltoarea ei, Simion îl mustră cu dragoste: „În ziua cînd am prins amîndoi pe feciorul Hanului, am socotit că ai trecut în rîndul bărbaţilor şi m-am mîndrit cu tine. Se pare că m-am înşelat. (...) Văd dă trebuie să mai mănînci nouă oca de sare, pînă ce vei fi vrednic să intri în sfatul bărbaţilor. (...) Bărbat e numai acela care leapădă de la el slăbiciunile şi lacrimile."

Ionuţ e atras de mirajul vieţii văzute şi trăite în acţiune. „El iubeşte viaţa mai mult decît regulile ei: e un epicurian incurabil" (Z. Sîngeorzan).

Toate aventurile eroului (cu pronunţat caracter romantic) au un caracter iniţiatic şi cognitiv, el învaţă şi se maturizează.

După asemenea nesăbuinţă, la „judeţul" lui Vodă, Ionuţ este trimis spre „cuminţenie" la mănăstirea Neamţu, unde va duce o viaţă de ascet sub supravegherea părintelui Nicodim, căci Voievodul „a binevoit să-l uite acolo, pînă ce s-a cuminţi deplin."

Această nouă experienţă trăită va desăvîrşi procesul de formare prin care trece, fiindcă, „acelui boiernaş bezmetic i s-au potolit nebuniile, i-a crescut înţelepciunea". Este sfîr-

șitul uceniciei în cunoașterea tainelor vieții și morții, eroul intră într-o altă etapă a vieții, cea a maturizării sale.

Reîntors în lume, Ionuț își dezvăluie vocația de oștean, de om al faptei, vitejia și bărbăția, devotamentul față de țară și domnitor, își ocupă locul în ierarhia socială și familială.

Participarea la ritualul vînătoarei de la Izvorul Alb înseamnă o nouă inițiere pentru Ionuț, în mitologia localnicilor, a cunoașterii magice (volumul II, *Izvorul Alb*, roman al cunoașterii magice). Vînătoarea domnească este pentru domnitor o cale de inițiere tainică, el dorește de la schivnicul de la Izvorul Alb dezlegări asupra destinului său, „ceea ce înseamnă o cufundare adîncă în elementul naturii, în acea pădure neumblată decît de fabulosul bour" (Edgar Papu).

Ionuț Jder pornește de cu noapte să caute sălașul pustnicului și al bourului, întovărășit de feciorii lui Căliman, de Gheorghe Botezatu și de un cățel iscusit. Căutarea lor e plină de peripeții, căci ei ajung la Izvorul Alb, unde sînt „singurătăți pe care, dintru începutul zidirii, oamenii nu le călcaseră."

Alte fapte îl călesc și-l formează pe Ionuț ca oștean: expediția în Polonia, la Volcinet pentru găsirea Marușcăi, fiica lui Ialco Hudici, răpită de jitnicerul Niculăieș Albu este făcută din porunca domnitorului Ștefan însuși. Expediția este plină de dramatism, peripeții și învățăminte.

Schimbarea „pruncului" în bărbat se făcuse, după cum observă și Ilisafta, uitîndu-se cu dragoste la el, pentru că „Dumnezeu a pus în acest fecior toate darurile sale, întru care ea nădăjduise. Bărbăția și puterea îi erau scrise în obraz și-n trup. (...) Jderul cel mezin nu mai avea nimic din pruncul de odinioară."

Dar mai ales schimbarea se adîncise înlăuntrul său, prin luciditate și înțelepciune, echilibru interior. Sosește momentul încercării celei mari, la care-l pune părintele arhimandrit Șendrea, încredințîndu-i o misiune importantă pentru țară și domn: să aducă informații precise de peste Dunăre, din Grecia și de la Muntele Athos, să afle „ce se pune la cale" în Cetatea Brăilei, unde, pe lîngă turci, se află și boieri munteni, dușmani ai măriei sale, precum Mihu, pribeag care uneltise la leși, precum și Agapie Ciornohut, acela în casa căruia s-a săvîrșit tăierea lui Bogdan-Vodă." Căci venise

„vremea pentru luminăția sa Ștefan-Vodă să taie de pe catastiful său și aceste două nume, ca să se aline pe cea lume sufletul părintelui său Bogdan-Vodă" (volumul III — al cunoașterii naționale).

Înțeleptul și diplomatul politician devotat domnitorului Ștefan îl sfătuiește cu grijă părintească și simțul răspunderii pentru misiunea grea și importantă: — „Poți pleca într-o săptămînă, ori în zece zile, ca să ai vreme de pregătire. Nu cai, arme și merinde; de aceste n-ai nevoie. Trebuie să te pregătești așa, ca să nu te bănuiască nimeni că te duci. Nici tatăl tău, nici fratele tău să nu te știe. Cunoscuții să nu te cunoască și nimeni să nu-ți spuie pe nume. În toate serile să vii la mine, ca să-ți deslușesc cîte nu ți-am deslușit. Pe urmă să te duci, nici eu să nu știu cînd pleci. Am să mă bucur cînd te vei întoarce."

Îl ia, în slujba sa, pe Grigorie Gogolea, aflat în închisoare, „păcătos dar vrednic bărbat", pentru a-i fi de folos în îndeplinirea misiunii încredințate, fiindcă fusese slujitor al boierului trădător Mihu.

Prins de oamenii lui Hrana-Beg la Hanul Trandafirilor, dar plăcut pentru puterea lui bărbătească dovedită în luptele libere, acesta îi dă drumul lui Ionuț Jder. Învățînd din peripețiile prin care a trecut, Ionuț gîndește: „Rînduiala mea este să mă întorc la Vaslui, nu să rămîn în Rumelia, sacagiu și ciorbagiu la ieniceri!"

În drum spre Sfîntu Munte, Ionuț trebuie să stea de vorbă cu sfinții părinți de la Vatopedi și Zografu și să găsească pe părintele Stratonic, monahul de la Suceava. Sînt atacați de un grup de bărbați cu mantii, frați la Sfîntu Munte, pe care, ca pedeapsă, Ionuț îi ia drept călăuză. De la ei aflǎ povestea sfintei mănăstiri Vatopedi, despre minunea icoanei marelui mucenic Gheorghe de la muntele Sinai, apărînd, ca o minune, la Zografu. Aflăm, în continuare, despre întîlnirea și sfatul lui Ionuț cu înțeleptul și viteazul său frate, călugărul Nicodim, despre trecerea peste munți, în Transilvania și apoi în Țara Românească, ca și multe peripeții din inima imperiului turcesc. La acestea se adaugă noi fapte de eroism — prinderea boierilor trădători Mihu și a lui Agapie Ciornohut lingă satul Corbu, în lunca Siretului, cu ajutorul lui Gogolea și Ilia Aliapiu.

Jder se ține îndeaproape de sfaturile unchesului său, arhimandritul, dar „demonul" său ieșea în afară. „Asta era rămășița lui de nebunie de pe cînd nu era decît un prunc": O suită de peripeții, întîmplări neprevăzute, o lume nouă i se dezvăluie prin împărăția turcului: la trecerea Dunării, spre Isaccea cad în mîinile slujitorului lui Mehmet-Sultan, pe o ploaie torențială, dar sînt bucuroși că scapă cu viață, măria sa Hrana-Beg vrea să vadă trînta grecească, căci „e zi de bucurie închinată măriei sale Mehmet, împărat al împăraților". Pentru asta „se și află adus acolo un hadîmb cu numele Uzun, vestit luptător, care poftește să se măsoare în trei rînduri cu trei bărbați luptători."

„Furnicat de nerăbdare", Jder se aruncă „sprinten" în luptă, privit de cei din jur „cu plăcere și cu nădejde." Lupta are proporțiile celei din basme. Ionuț e asemeni lui Harap-Alb, din nou clocotind de viață și imprudent. Se mustră singur: „Atîta umilință am pentru trebușoara asta pe care am săvîrșit-o, încît îmi vine să intru în pămînt. Ce m-a povățuit unchesul meu arhimandritul — să nu ies ca păduchele în frunte — și ce-am săvîrșit eu! Acu, după ce-am făcut cu mînile și cu picioarele și am stricat, bine ar fi să găsesc cu mintea ceva, ca să dreg."

Întors de la Sfîntu Munte, Ionuț Jder este de nerecunoscut, „o vedenie străină", cu o „barbă castanie care-i îmbrăca obrazul". Ionuț dă un raport amănunțit părintelui Nicodim asupra călătoriei sale.

Vestea despre isprăvile tînărului Jder sînt cunoscute: „a umblat cuviincios la Atos, a venit fără supărare de acolo".

Semn al maturizării sale și al încheierii uceniciei, al ieșirii din vîrsta inocenței și al intrării în puterea bărbăției este numele pruncului de altă dată, devenit acum „comisul" Jder.

Pentru faptele sale, Ionuț este răsplătit de voievod, „să scrie danie de la Domnia noastră lui Onu Păr-Negru, comis, un pămînt al nostru Bolboceni, ce se află la ținutul Neamțu între Iezerul lui Modrea și Braniștea Popii Nandu; să-i fie ocină lui și urmașilor săi în veci, cu tot cu casa noastră de vînătoare ce se află pe acea moșie."

Aflat în slujba domnitorului, comisul Onu Jder își va desăvîrși pregătirea de oștean, luînd în stăpînire două steaguri de răzeși călăreți de la Neamțu și Suceava. Voievodul

îl însărcinează să primească alături de Ştefan Meşter pe solii Papei şi Veneţiei, ajunşi în tîrg la Roman.

Numele comisului devine cunoscut pînă şi solilor veneţieni, care află că acest tînăr „are minte cît şi vitejie", e un „june care adaugă devotamentului o valoare personală puţin obişnuită."

Toţi feciorii comisului Manole Păr-Negru se află cu sine în tabără ostăşească, afară de jupîn Damian, neguţător în ţară străină. Căzut în mîinile moldovenilor, Hrana-Bug este dat în grija comisului Onu Păr-Negru, care, salvîndu-i viaţa, îşi plăteşte astfel datoria.

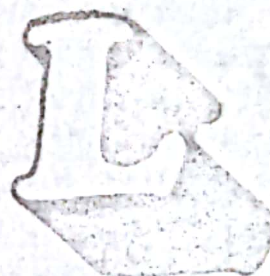
Înainte de lupta hotărîtoare de la Podul-Înalt, domnul merge la rugăciune împreună cu arhimandritul şi comişii. O comuniune sfîntă iradiază între Voievod şi supuşii săi credincioşi, aflaţi într-un moment înălţător al sufletelor: „Vodă, îngenuncheat, şoptea singur, în sine; numai buzele i se mişcau; nu s-auzea nici un sunet. Cînd Măria sa a întors fruntea, comisul Onu era plin ca un fagure de miere; mila şi dragostea îi covîrşeau sufletul."

Ştefan şi oştenii săi au obţinut o victorie răsunătoare, la Vaslui (Podul-Înalt), cu pierderi grele din rîndurile „oamenilor Măriei sale." Morţi sînt Manole Păr-Negru, Simion Jder, bătrînul Căliman şi fiul său Samoilă, pe care însuşi Ştefan îi plînge alături de întregul norod. Murind eroic, comisul Manole Păr-Negru a lăsat în urma sa un vrednic moştenitor al său şi al întregului neam al Jderilor, pe Ionuţ Jder căci, aşa cum afirmă Al. Piru, „el întruchipează în individualitatea lui viclenia lui Ulise şi vitejia lui Ahile". *(M.P.)*

Iuga, v. **Miron Iuga**



Jder (familia), v. **Ilisafta**; v. **Ionuț**; v. **Manole Păr-Negru**



LAPONA ENIGEL

Riga Crypto și lapona Enigel de Ion Barbu

V. Riga Crypto

Ladima, v. **George Demetru Ladima**

LICĂ TRUBADURUL

Concert din muzică de Bach de Hortensia Papadat-Bengescu

Fratele Lenorei Hallipa, Vasile Petrescu, zis Lică Trubadurul, este „oaia neagră" a familiei, pentru că el nu depune nici un efort pentru a-și ascunde firea, nu se dedublează.

Lică este „licheaua simpatică", înrudindu-se cu Stănică Rațiu (*Enigma Otiliei*, G. Călinescu), era „un plein-airist" nărăvit. „De pe cînd era mic fugea de-acasă, îi rămăsese ca tuturor vagabonzilor dragostea de a trăi pe drumuri (...) hai-hui și rentier, deoarece nu se lăsa niciodată fără 5 lei în buzunarul pantalonilor".

Dintr-o relație de tinerețe cu „buna" Lina s-a născut Sia, fiica lui Lică, se zicea „dintr-o mamă necunoscută".

Scriitoarea îi întocmește o adevărată fișă fiziologică: „Deși apropiat, nu era prietenos. Era totuși singuratic. Femeile îi erau devotate, dar el nu le lua în serios și nu avea încredere în ele decît pentru treburile femeiești: pentru cîrpit, țesut, spălat, călcat și pentru dădăcit fata. Discret și prudent din fire, avea și un fel de sfială pentru traiul lui mahalagesc".

Lică era oarecum ambițios și foarte curat, Totdeauna spălat, pomădat, spilcuit, își curăța și moralul de oarecare mici murdării inevitabile. Avea o situație aparte: certat cu familia fiindcă nu învățase carte, avea neamuri pricopsite, de pildă soră-sa Leonora, care, de cînd se măritase cu moșierul Hallipa, îl trata ca pe cîinii bărbatului ei".

Spirit aventurier, vagabond „inofensiv" cu mîinile veșnic în buzunar, guraliv, sobru și econom cu punga lui, destul de delicat în felul lui, cu un vocabular picant, Lică nu avea principii, avea gusturi" (...) Nimic nu-i plăcea mai mult ca „banul dobîndit lesne și prin șiretlic". Era „temperat", nimeni nu-l văzuse beat.

Și el este conturat din mai multe unghiuri de vedere. Mini (personaj-reflector) surprinde notele particulare ale craiului de mahala, amestec de finețe și trivialitate masculină: „Cînd îl vedea, apărînd și dispărînd de după o ușă, la Rimi, îi da o tresărire, ca și cum se strecura acolo un apaș, ce avea în buzunarul vestonului scurt chei pentru orice sertare, dar nu se servea de ele, ci invita gazda să le deschidă singură". Cînd îl întîlnea neașteptat la colț de stradă „cu silueta zveltă, juvenilă, simpatică și suspectă", cu „surîsul ascuțit și crud, sub mustața mică, cu privirea din coada ochiului", cam flămînd, strîmtorat, „ascuțindu-și dinții fără să cuteze să muște", îi părea „un haiduc modern a cărui pădure e orașul".

După accidentul cu trăsura, Ada gîndește în sinea ei, admirativ: „Cum de o fi avut acel tînăr zvelt atîta forță! Ce ciudat boțișor avea subt urma aceea de mustață neagră (...) Cu ce pumn domolise tînărul acela pe murg! (...) Nu părea om de lume! Și cu ce meșteșug dezmierdase calul! Ce mînă pricepută îi plimbase pe crupă".

Ada îi intuiește lichelismul. „Ce canalie! gîndi ea ca un compliment". Mereu i se părea că e „un tip străin și nostim".

Pentru Maxențiu, el este „haimanaua de uliță", iar buna Lina îl numea „băiat bun și drăguț". Era același care „fluiera demult pe lîngă garduri, care deunăzi fluiera pe Sia sub fereastra Rimilor, care fluiera ușor pe buze în atelierul domnului Paul și între dinți în urechea prințesei Ada".

Pînă și bătrînul Vardali, aristocrat autentic și fost ministru, un moșulică „galvanizat" de ochii brunetei Ada, spune despre Lică: „Dar e un tînăr „charmant" și „tout à fait du monde", iar „feminista" Nory îl botează „mierloiu".

Urcînd pe drumul parvenirii, profitor din fire, angajat de Ada pentru grajdurile sale cu cai de rasă, Lică își revizuiește comportamentul: devine mai circumspect în alegerea prietenilor, își comandă haine cu croială englezească (pe banii Adei), se ferește de cartierele de altădată și de legăturile vechi, o va evita din ce în ce mai mult pe Sia, fiica lui, pentru că „nu e de bun gust, nu se ajustează bine să aibă o fată ca Sia". Așa încît, de la băiatul „nostim", umil și obraznic, cu aerul unui „țîngău", Lică urcă scara parvenirii, devenind „domnul bine ca la cinematograf", gentelmenul în haine negre, viitor candidat al unei fracțiuni politice conservatoare la deputăția Bihorului. În același proces al parvenirii și snobismului său, și numele său va fi adaptat noii situații sociale, el devenind Basile Petresco. Deplin încrezător în capacitatea sa de seducție (era simpatic și personalului de la grajduri), aspiră, susținut de Ada, spre condiții sociale înalte, cel puțin la nivelul rudelor sale de sînge (Lenora — Elena Drăgănescu). El se simte acum apt pentru o carieră politică. În discuția cu politicianul Vardali, expresia feței sale „vorbește" de la sine: „Gura cu desenul crud îi da o vîlvă nouă de senzualitate și totodată era prinsă în gravitatea proiectelor politice". Lică este, potrivit părerii lui Șerban Cioculescu, „un personaj complex, una din cele mai vii întrupări din romanul românesc.

La rîndul său, Eugen Lovinescu remarcă: „Paginile privitoare la scena din biserică, de la înmormîntarea Siei, sau la evoluția tuberculozei prințului Maxențiu, tratată proustian, pînă la completa spiritualizare, aparțin literaturii europene, iar figurile ca Lică Trubadurul, Rim, Mika-Le, Sia și chiar gemenii Hallipa se încadrează în starea civilă a vieții". *(M.P.)*

LICĂ SĂMĂDĂUL

Moara cu noroc de Ioan Slavici

V. Ghiță

Lipan, v. Gheorghiță, v. Nichifor Lipan, v. Victoria Lipan

LUCEAFĂRUL

— personaj simbol —

Luceafărul de Mihai Eminescu

Vladimir Streinu, și nu numai el, considera că între legendele noastre dintre care *Miorița* și *Mănăstirea Curții de Argeș* care „ne recomandă ca popor în fața eternității, legenda *Luceafărului* ocupă un loc particular. Ea nu este o creație populară care să se fi preschimbat cu timpul în sevă a spiritului nostru literar, și să fi hrănit, chiar numai pînă astăzi, foarte variate forme de cultură, așa cum s-a întîmplat cu *Miorița* și *Mănăstirea Curții de Argeș*, ci e creația unui mare poet cunoscut, care prin folosirea materialului poetic respectiv într-un singur sens, prin desăvîrșire și complexitate

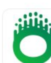
proprie, a interzis urmaşilor pentru totdeauna reluarea aceluiaşi motiv"... „*Luceafărul* aparţine aşadar patrimoniului românesc de legende numai prin Eminescu şi fără o contribuţie deosebită a geniului popular, reprezentînd o formă superioară de cultură, un fel de proprietate spirituală a lui Eminescu".

Dacă prin *Mioriţa* şi *Mănăstirea Argeşului* s-a realizat o înălţare, „acea suprastructură sufletească" creată prin eforturile oamenilor de cultură, *Luceafărul* reprezintă efortul unei originale viziuni care îmbogăţeşte spiritualitatea românească, „rămînînd să strălucească peste o întreagă cultură fără a se împrumuta ca motiv fundamental scriitorilor ulteriori".

Concentrînd informaţiile referitoare la geneza poemului publicat în aprilie 1883, în Almanahul Societăţii Academice social-literare *România Jună*, din Viena, menţionăm — în spiritul precizărilor lui Perpessicius — că poemul are la origine basmul lui Richard Kunisch *Das Mädchen im goldenen Garten (Fata în grădina de aur)*, cules cu prilejul călătoriei acestuia prin România, în anul 1861, basm versificat de M. Eminescu — *Fata-n grădina de aur* (1873—1874) de „certă rezonanţă populară".

Cunoscînd patru variante între anii 1880—1882, varianta definitivă numără 98 strofe şi 392 versuri. Perpessicius atrage atenţia şi asupra importanţei pe care o are însemnarea făcută de poet şi identificată pe unul din manuscrisele sale (ms. 2275 B, 56) şi care oferă date privind izvorul şi concepţia poemului: „În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul K(unisch) povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea, iar înţelesul alegoric ce i-am dat-o (sic!) este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte, şi nume(le) lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici, pe pămînt, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt şi i-am dat acest înţeles alegoric".

Şi, mai departe, criticul notează: „Iată, ni se pare, horoscopul, limpede şi insistent intuit, de la care nu trebuie să se abată nici o interpretare tematică sau estetică a poemului".



Kunisch nota în însemnarea premergătoare basmelor culese: „Credința poporană a valahilor populează cer, apă și pămînt cu ființe suprapămîntești. În aer plutesc frumoasele, zînele încîntătoare, care privind tinerii frumoși, se înflăcărează de iubire pămîntească" (după D. Caracostea).

Luceafărul este „un personaj fantastic care sub înfățișarea unui tînăr demonic ca aparență, reprezintă însuși visul erotic al unei tinere și prea frumoase fete de împărat".

Sintetizînd povestea, Luceafărul se aruncă din cer în mare spre a se naște ca tînăr zeu al apelor, prezentîndu-se pentru prima oară fetei de împărat. Ascultînd tremurător chemarea fetei, aprins mai tare se arunca fulgerător, se cufunda în mare și, din adîncul necunoscut. Un tînăr mîndru crește! „Ușor el trece ca pe prag / Pe marginea ferestrei / Și ține-n mînă un toiag / Încununat cu trestii". Tînăr voievod, cu păr de aur moale, „Un vînăt giulgiu se-nchee nod / Pe umerele goale." Portretul se completează: „Iar umbra feței străvezii / E albă ca de ceară — / Un mort frumos cu ochii vii / Ce scînteie-n afară."

Luceafărul reprezintă în același timp, mai mult decît visul de dragoste al tinerei fete, este și un „personaj" care are sentimentele proprii, fiind „împins" la această întruchipare pămîntească de o pasiune dincolo de legea firii lui. Născut din împreunarea aerului cu marea, deci din elementarietatea lumii, Luceafărul aparține unei sfere cosmice, care transcende lumea fetei de împărat: „— Din sfera mea venii cu greu / Ca să-ți urmez chemarea, / Iar cerul este tatăl meu / Și muma mea e marea". Chemînd-o să-l urmeze, Luceafărul îi promite fetei de împărat — care nu este încă numită — s-o facă stăpînă în împărăția tatălui său, peste cerul înstelat, peste palatele de mărgean din fundul oceanelor: „O, vin'! — odorul meu nespus, / Și lumea ta o lasă; / Eu sunt luceafărul de sus, / Iar tu să-mi fi mireasă". // Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe, / Și toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte".

Socotindu-l străin la vorbă și la port, lucind fără de viață, antinomia dintre cele două simboluri se accentuează, tranșant, ca într-un cîntec al deznădejdii: „Străin la vorbă și la port, / Lucești fără de viață / Că eu sînt vie, tu ești mort, / Și ochiul tău mă-ngheață."

Deși vie și muritoare, fata, el rece și veșnic, „Domnul Valurilor" va apărea obsedant în somnul tinerei, chemîndu-l, în ciuda imposibilității nuntirii lor: „— Cobori în jos, luceafăr blînd, / Alunecînd pe-o rază, / Pătrunde-n casă și în gînd / Și viața-mi luminează!". Născut din împreunarea Soarelui cu noaptea, altă ipoteză a realității cosmice, Luceafărul reapare în fața fetei: „În aer rumene văpăi / Se-ntind în lumea-ntreagă, / Și din a haosului văi / Un mîndru chip se-nchiagă; // Pe negre vițele-i de păr / Coroana-i arde pare, / Venea plutind în adevăr / Scăldat în foc de soare. // Din negru giulgiu se desfășor / Marmoreele brațe, / El vine trist și gînditor / Și palid e la față". Ochii mari, minunați, lucind himeric, exprimă patima fără de saț: „— Din sfera mea venii cu greu / Ca să te-ascult ș-acuma, / Și soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma; // O vin', odorul meu nespus, / Și lumea ta o lasă; / Eu sunt luceafărul de sus, / Iar tu să-mi fi mireasă."

Refuzul fetei de a nu putea urma niciodată calea aleasă, în ciuda frumuseții demonice, precizarea tranșantă a Luceafărului dezleagă întreaga semnificație a poemului și îl așează în termenii unor valori antinomice-definitive, ireconciliabile, deși căutarea e reciprocă: „— Dar cum ai vrea să mă cobor? / Au nu-nțelegi tu oare, / Cum că eu sînt nemuritor, / Și tu ești muritoare? // — Nu caut vorbe pe ales, nici știu cum aș începe — / Deși vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe; // Dar dacă vrei cu crezămînt / Să te-ndrăgesc pe tine, / Tu te coboară pe pămînt, / Fii muritor ca mine".

Neînțelegînd vorba și portul Luceafărului, îi cere acestuia să devină muritor, condiționîndu-i iubirea. Iar acesta, pentru „o sărutare" încearcă imposibilul — cerînd dezlegarea din lumea lui fără păcat, „spre a fi iertat de veșnicie".

Confruntarea lui Hyperion cu Demiurgul, deși nu se vede, numai se aude, este dramatică. Spațiul și timpul n-au măsură: „Căci unde ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște" // Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele —," Luceafărul părînd nu fulger neîntrerupt „El zboară gînd purtat de dor, / Pîn' piere totul, totul... // Nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe, / E un adînc asemene / Uitării celei oarbe".

Concentrată în patru strofe, dorința către Demiurg de a deveni muritor „trădează dramatica tentativă de apro-

piere de pămînt şi iubirea prin care fata de împărat încearcă să-l atragă în contingent, ceea ce ar echivala cu o adevărată « cădere » a acestei ființe din unitatea originară care şi-a uitat adevărata natură. Căci în opera maturității eminesciene, femeia a suferit o modificare tipologică fundamentală, încetînd de a mai fi « floare albastră », zînă, crăiasă din poveşti care îl înalță pe erou într-o lume celestă (după cum femeia « suflet frumos » îl înalță pe Faust a lui Goethe în tării) şi devenind o Dalila care-l ispiteşte înspre contingent" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, M. Eminescu, *Viață. Operă. Cultură*). Călătoria Luceafărului spre centrul universului este oarecum asemănătoare cu viziunea lui Eminescu din Scrisoarea I. Aripile icarice, lumina fantastică, corpurile cereşti mişcătoare dau tabloului solemnitate, grandoare, unicitate.

El cere demiurgului dezlegare „de greul negrei veşnicii", o altă soartă, să devină muritor: „Reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire, / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire..."

Părintele lumii îl numeşte *Hyperion*, nume ascuns „care-i desemnează esența", reamintindu-i descendența celestă, natura superioară. De aceeaşi esență cu el, Demiurgul atrage atenția lui Hyperion asupra deosebirii dintre el şi cea pe care o iubeşte: „Tu vrei un om să te socoți, / Cu ei să te asemeni? / Dar piară oamenii cu toți, / S-ar naşte iarăşi oameni. // Ei numai doar durează-n vînt / Deşerte idealuri — / Cînd valuri află un mormînt, / Răsar în urmă valuri; // Ei doar au stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte, / Noi nu avem nici timp, nici loc, / Şi nu cunoaştem moarte". Dialogul încifrat al celor doi este încărcat de semnificații filozofice — timp, spațiu, absolut, condiția omului etc. Amintindu-lui Hyperion condiția lui de participant la actul de creație a Demiurgului, se realizează de fapt un fel de reinițiere a lui Hyperior „în adevărurile fundamentale pe care le uitase": „Iar tu, Hyperion, rămîi / Oriunde ai apune... / Cere-mi cuvîntul meu dintîi — / Să-ți dau înțelepciune?" Urmează apoi o enumerare care marchează într-o gradație superioară ipostaza divină: „Vrei să dau glas acelei guri, / Ca dup-a ei cîntare / Să se ia munții cu păduri / Şi insulele-n mare? // Vrei poate-n faptă să arăți / Dreptate şi tărie? / Ți-aş da pămîntul în bucăți / Să-l faci împărăție. // Îți dau catarg

lîngă catarg, / Oştiri spre a străbate / Pămîntu-n lung şi marea-n larg, / Dar moartea nu se poate..."

Demiurgul, folosind argumentul hotărîtor pentru a zdruncina dorinţa Luceafărului de a deveni muritor, arătă spre pămîntul rătăcitor perechea de îndrăgostiţi. Cătălina — prea frumoasa fată de împărat — şi Cătălin — pajul îndrăzneţ de la curte, isteţ şi priceput în jocul dragostei omeneşti şi care înseamnă un sentiment de consolare pentru pornirile fetei spre fiinţa trecătoare. „Iubirea lor este deplină şi armonioasă" (Vladimir Streinu): „Ea-l asculta pe copilaş / Uimită şi distrată, / Şi ruşinos şi drăgălaş, / Mai nu vrea, mai se lasă, // Şi zice-ncet: — Încă de mic / Te cunoşteam pe tine, / Şi guraliv şi de nimic, / Te-ai potrivi cu mine..." Fixează contigentul, portrete memorabile, prin gestică şi gînduri: „— Tu eşti copilă, asta e... / Hai ş-om fugi în lume, / Doar ni s-or pierde urmele / Şi nu ne-or şti de nume, // Căci, amîndoi vom fi cuminţi, / Vom fi voioşi şi teferi, / Vei pierde dorul de părinţi / Şi visul de luceferi". Întrebarea tranşantă, lecţia dată de Demiurg este tulburătoare: „Şi pentru cine vrei să mori? / Întoarce-te, te-ndreaptă / Spre-acel pămînt rătăcitor / Şi vezi ce te aşteaptă.

Mai palid în strălucirea sa, văzînd şi auzind vorbele îndrăgostiţilor într-un tablou plin de imagini vizuale, auditive, olfactive, într-o identificare totală: „Căci eşti iubirea mea dentîi / Şi visul meu din urmă", rosteşte Cătălin. Armonia şi împlinirea în dragoste sînt relevante şi prin cadrul naturii, prin gingăşie, sublim: „Miroase florile argintii /Şi cad, o dulce ploaie, / Pe creştele-a doi copii / Cu plete lungi bălaie."

Chemarea Cătălinei, îmbătată de amor, se transformă într-o chemare de ocrotire a norocului: „— Cobori în jos, luceafăr blînd, / Alunecînd pe-o rază, / Pătrunde-n codru şi în gînd, / Norocu-mi luminează!". (Simbolul stelei norocului, al vieţii — v. şi *Mioriţa*).

Luceafărul înţelegînd însă opoziţia ireductibilă dintre cele două lumi „renunţă la iubire şi se întoarce la solitara, netulburata, stelara linişte a lumii dintîi". Lucru deosebit de original în universul motivelor romantice, „lecţia de cunoaştere, reiniţierea îl opreşte pe Hyperion-Luceafăr (Lucifer) de la cădere" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).

„El tremură ca alte dăţi / În codrii şi pe dealuri, /Călăuzind singurătăţi / De mişcătoare valuri; // Dar nu mai cade ca-n trecut / În mări din tot înaltul: / — Ce-ţi pasă ţie chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul? // Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece".

Vladimir Streinu sintetizează: „este fantastică, supranaturală şi inexplicabilă ca orice basm în cadrul ei şi în devenirile Luceafărului; este tulburătoare, demonică şi filosofică prin înfăţişările pe care le ia Luceafărul; este internă, familiară şi chiar şăgalnică în scenele de hîrjoană amoroasă dintre paj şi fata de împărat; este solemnă, gravă şi transcendentă în propunerile de nuntire făcute de Luceafăr fetei de împărat, în calea urmată pînă la părintele ceresc, în convorbirea dintre Luceafăr şi părintele său ca şi în strofele finale de mîndră aşteptare a unui destin nefericit. Complexitatea muzicală a tonurilor ca şi aceea a atitudinilor sufleteşti corespunzătoare constituie aspectul cel mai încîntător al acestei legende. Luceafărul lui Eminescu reprezintă mai pe scurt o dramă a antinomiilor, fiind motivul fundamental ce se regăseşte în întreaga inspiraţie a poetului". (M. Eminescu, *Legenda Luceafărului*).

D. Popovici, preocupat de titanismul eminescian, fixa, în activitatea sa de la catedra clujană, elementele de originalitate ale lui M. Eminescu, raportate la capodopera sa *Luceafărul*: „Se ştie că tema pe care poetul o tratează în *Luceafărul*, fusese tratată de el mai înainte în poema *Fata din grădina de aur*. Personajul care corespunde aici lui Hyperion era Zmeul: un zmeu idealizat însă, înzestrat cu spirit contemplativ, care va uşura mai tîrziu evoluţia lui. Oricît ar fi fost de idealizat, poetul nu-l poate sustrage totuşi pe de-a-ntregul din seria divinităţilor pămîntului, a divinităţilor în rîndul cărora el este văzut de mentalitatea poporului: numai în felul acesta se poate explica refuzul lui Dumnezeu de a vedea într-însul o creatură a sa. Pentru ca zmeul să devină Hyperion, tema trebuia să sufere unele proiecţii ale lumii mitologice: Hyperion însuşi este, în mitologia grecească, un titan. Un titan este el şi în poezia lui Eminescu, dar titanismul său nu se întemeiază pe această ascendenţă mitologică ci pe structura lui spirituală. Un titan este el prin amploarea sentimentelor pe de o parte, prin năzuinţa

de a depăşi ordinea divină în care este încătuşat şi de a postula umanul, pe de altă parte. Şi în corelaţie cu aceste trăsături, spaţiul şi timpul respectiv al poeziei sînt ele însele colorate titanian. Dar Hyperion se construieşte pe meridiane particulare: Dacă el vrea să înfrîngă ordinea divină, aşa cum voia şi Satan, calea pe care o alege nu este aceea a răscoalei. Identitatea scopului nu aduce cu sine identitatea mijloacelor de luptă. Faptul se explică prin concepţia la care poetul ajunsese la acea dată, prin influenţa puternică a lui Schopenhauer, graţie căreia Hyperion sporea notele contemplative cu care fusese înzestrat şi zmeul ce-l precedase. El va evita aşadar supremul gest titanian: revolta. Ajuns să înţeleagă micimea vieţii către care năzuia, Luceafărul adoptă în finalul poemei atitudinea propice geniului schopenhaurean: izolarea, singurătatea. Hyperion este aşadar un personaj complex, în a cărui fire sînt concentrate trăsături proprii *titanului* şi *geniului* (s.n.). (*Poezia lui M. Eminescu*, Editura Tineretului, 1969).

Astfel, în ceea ce priveşte drama lui Hyperion se poate constata imposibilitatea depăşirii limitei care separă umanul de divin, în orice sens, astfel că nu poate înfrînge destinul şi nu se poate umaniza. D. Popovici mergînd mai departe în analiza sa despre titanismul lui Hyperion precizează: „Dar prin atmosfera lirică în care evoluează şi prin renunţarea finală, el se depărtează de tema titaniană în formele ei consacrate şi se apropie de celălalt mare adept al filozofiei renunţării din poezia românească, de ciobanul Mioriţei".

Constantin Noica vorbind despre *Luceafărul şi modelul fiinţei* face o interesantă paralelă între poemul eminescian şi basmul *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*: „Două creaţii, *Luceafărul* lui Eminescu şi apoi basmul popular, *Tinereţe fără bătrîneţe*, ar putea să ilustreze modelul ontologic, schiţat mai sus în prelungirea sentimentului românesc al fiinţei. În fapt, cum se va vedea, în cele două creaţii mai mult decît o ilustrare a modelului, este o adîncire şi reliefare a lui, cu *Luceafărul* învederîndu-i-se înţelesurile prin neîmplinire, cu basmul popular, prin împlinire".

Iată cum fixează C. Noica simbolurile poemului: „Ce este Hyperion? Este hyper-ion, pe deasupra mergătorul, cel ce nu este fixat într-o condiţie individuală, ca noi toţi, ci care trece peste destinele noastre — cum trec sensurile

mari ale istoriei şi omului — cu natura sa generală. Este aşadar o natură generală, dar un suflet ce acum n-are nici măcar generalitatea stabilă a celorlalţi aştri, ci rătăceşte ca o planetă (= stea rătăcitoare) în pura lui desprindere de orice. Basmul spune că îi e dată, o clipă, dorinţa de a se prinde în ceva; şi tot poemul descrie nefericirea generalului de a nu putea prinde fiinţa aievea".

„Ceea ce este izbitor în poem este că, de la început, făptura individuală se dovedeşte a fi senină, şi va rămîne aşa tot timpul. Este o simplă şi prea frumoasă fată, nici măcar de împărat, ci doar din rude mari împărăteşti, şi aşa cum stă în candoarea ei umană să privească, seara, la fereastră, ivirea Luceafărului. (...) Dar ce este încă mai cuceritor, şi ce nu înţelege exasperatul Luceafăr — Faust, este că fata, căreia iubitul «Abia un braţ pe gît i-a pus / Şi l-a prins în braţe...», fata aceasta din lut şi spumă, îmbătată de noapte, de tinereţe şi iubire, dintr-o dată, la vederea Luceafărului, se regăseşte în nobleţea ei umană, şi exclamă în braţele iubitului ei chiar: «— Cobori în jos, luceafăr blînd...» Aşadar iubirea ei pămîntească nu mai înseamnă nimic; făptura individuală vrea iubirea cealaltă". „Deschiderii acesteia, atît de curate în întinderea ei, chiar, Luceafărul îi răspunde cu orbirea din el pe care nu i-o risipise nici măcar Părintele cel mare, cu lecţia lui. Şi el exclamă: «— Ce-ţi pasă ţie chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul?» Dar tocmai asta îi ceruse fata, să-i lumineze norocul, contingenţa şi să-i spună dacă el este cu adevărat mirele aşteptat, ori altul; să-i spună care este sensul ei de iubire necesar. Căci nu te poţi gîndi cînd Luceafărul declară: «eu ori altul» cum că vrea să spună: «eu ori Cătălin»". Pentru că, notează mai departe Noica: „Este absurd să crezi că el ar putea să se pună în cumpănă cu un nechemat de jos, pe care de-altfel fata îl şi pierduse în puţinătatea lui, sub şirul lung de tei. «Eu ori altul» nu poate fi decît: o natură generală ori alta, un sens ori altul, o lege ori alta. Lumea necesităţii şi lumea contingenţei, nu s-au întîlnit. Dar s-au căutat. Şi dacă Luceafărul se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi «nemuritor şi rece», lumea aceea de jos a învăţat cu adevărat să-şi ridice privirile către el, sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul său cel strîmt, în care doar norocul o petrece".

După Noica trecerea geniului prin lume, ca şi trecerea lui Hyperion, pe deasupra mergătorul, lasă în urmă o dîră de lumină şi un zvon al ordinei: „Trecerea lui Eminescu prin lumea noastră, ce extraordinară ordine nu a adus ea, cîtă ființă n-a instituit, cu toată nefericirea şi dezordinea din el! Dacă astăzi ființa românească ține, este într-o măsură poate încă nedeplin lămurită, dar sigură, pentru că a trecut un Eminescu prin lumea ei (...) Fireşte, Cătălin, sumar cum este, rămîne senin pentru că nu ştie. Dar fata ştie, şi este senină încă. Luceafărul este nefericit, dar pe ea nu a făcut-o nefericită, cum crede Eminescu despre geniu. Fără să vrea, poate, el a creat în fata de aici un splendid exemplar de feminitate, superior naivă, dar şi detaşată. Ea nu stă sub judecata şi prejudecata societății, ca Gretchen, care întreabă pe Faust dacă crede în Dumnezeu, gîndindu-se la Dumnezeul cununii lor. Este o Gretchen fără crisparea acesteia, o natură liberă de orice strînsoare, dintr-o dată deasupra erosului, pe care nu-l cunoaşte, dar nici nu-l refuză. Dacă ar fi avut un copil, ca Gretchen, nu l-ar fi aruncat în fîntînă. Ea greşeşte, dar aspiră mai departe. Şi aşteaptă în continuare, ca tot ce este individual, să se ivească mirele fie şi nemuritor — dar nu rece" *(Introducere în miracolul eminescian)*.

Tudor Arghezi, vorbind despre Eminescu şi mai ales despre sentimentul dragostei, se referă desigur şi la *Luceafărul*: „Decepția îi dă lui Eminescu înălțimea care-i lipseşte din dragoste şi lumina tîrzie şi dureroasă, rămasă ca o chiciură pe plopii lui, după ce dragostea s-a stins, compensează deficiența. De fapt, poezia caracteristică şi mare a lui Eminescu se ridică din mîhnire. Speranță, credință, mîngîiere, nimic nu se găseşte la Eminescu. Locul de încolțire e dezamăgirea. Accentele sînt profunde. Dezamăgirea a dat limbii româneşti o capodoperă de amărăciune glacială, care se cheamă *Luceafărul*".

Se reține complexitatea poemului prin multiplele interpretări — poem fantastic, de iubire, alegorie pe tema omului de geniu — simbolurile avînd un rol deosebit, în interferența celor trei genuri literare — epic, dramatic şi liric — gen preponderent. Romantic prin temă, abordare, simboluri, poem estetic prin excelență, după aprecierea lui G. Călinescu „imaginile sînt ideile însăşi ale poemului"

poemul reprezintă „o partitură imensă în care vibrațiile puternice ale notelor apropiate de noi sînt acoperite și îndulcite de sunete stinse, venite din depărtări (...) pulsațiile lirice, ale interiorului sînt temperate de formele obiective ale narațiunii epice" (D. Popovici).

Clădit pe ideea de antiteză spirituală, două imagini domină poemul — categoria de timp și categoria de spațiu — simbolizate de imaginea mării nesfîrșite și „a luminii astrale". Privirea fetei de împărat către astrul ceresc se face dintr-un colț al iatacului, de lîngă fereastră, sugerînd condiția ei pămîntească. Sentimentul de dragoste față de Luceafăr așează fata de împărat în rîndul ființelor complexe, dornice de eternitate.

Structura poemului în cele patru tablouri aflate în antiteză, în care interferarea și pendularea planurilor dintre terestru — cosmic, uman — fantastic este perfect sesizabilă, aduce cu sine specificul de elemente interesante și utile în explicarea simbolurilor. Astfel, *în primul tablou* comunicarea celor doi — Luceafărul și fata de împărat se face în vis, povestea fantastică de iubire petrecîndu-se atît terestru cît și cosmic, apropie planurile celor două ființe. Întruchipat din cer și mare — simboluri ale timpului și spațiului infinit, din soare și noapte — simboluri ale scurgerii timpului etern, chipul lui se naște din „rumene văpăi" conjurat de „flăcări de soare".

Ștefan Munteanu în *Luceafărul (considerații asupra artei literare)* notează că „desemnarea noțiunii de „lumină orbitoare" și nepămîntească — atribute ale geniului — apare repetată de peste 25 de ori în dialogul dintre fata de împărat și Luceafăr". Astfel, actul ceresc: „răsare și străluce", „s-aprinde", urmărește fata de împărat — cu recile-i scîntei, „tremură-n oglindă" și „se revarsă luminos, pe față și pe ochi în somnul ei"; „alunecă pe-o rază", „viața-mi luminează" etc. În *tabloul al doilea*, tabloul începutului de idei, cadrul este numai terestru iar atmosfera este familiară, intimă, cu gesturi și vorbire automatică. Astfel, părăsind tonul solemn de adresare către Luceafăr, Cătălina, numită acum, modifică semnificațiile dialogului din primul tablou: „— Da' ce vrei, mări Cătălin? / Ia du-t' de-ți vezi de treabă // Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri, / Dă-mi pace, fugi departe — „cuvintele ei semnificînd iubirea pămîntească, ca și ipostaza ei.

Cătălin se autocaracterizează în scena inițierii Cătălinei în tainele amorului, confirmîndu-și proveniența: „Cînd ți-ai întinde brațul stîng / Să mă cuprinzi cu brațul; / Și ochii tăi nemișcători / Sub ochii mei rămîie... / De te înalț de subsuori / Te-nalță din călcîie; // Cînd fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămîi cu fața, / Să ne privim nesățios / Și dulce toată viața..."

În antiteză cu Luceafărul care-i promite eternitate, „copilașul", în fața căruia uimită și drăgălaș și rușinos se pleacă totuși, fiindcă de mic îl cunoaște „Și guraliv și de nimic, / Te-ai potrivi cu mine...", îi propune să fugă în lume: „Hai ș-om fugi în lume, / Doar ni s-or pierde urmele / Și nu ne-or ști de nume".

În *tabloul al treilea*, spațiul este cosmic, călătoria interplanetară a Luceafărului, călătorie în care se fixează descendența sa și în care dialogul este presupus, replicile se aud; atmosfera este rece, glacială iar limbajul este sentențios, avînd valori gnomice.

Tabloul călătoriei Luceafărului este considerat o descriere unică în literatura universală „o pagină de cosmogonie, în care abstracțiile sînt concretizate prin mijloacele metaforice ale unui limbaj apt să le facă perceptibile și reprezentabile": „Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele... // Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște..." Astfel, în acest tablou, Luceafărul se proiectează ca un uriaș ale cărui aripi creșteau în cer și care străbătînd ca un fulger printre luminile stelelor își definește natura, fiind mai presus de spațiu și timp, mai presus de moarte. Prin sentința Demiurgului, legile divinității sînt acceptate de Hyperion (fără ca acesta să-l vadă ca și în cazul lui Prometeu pe Zeus), amintindu-i-se însă: „Dar piară oamenii cu toți, / S-ar naște iarăși oameni... // Cînd valuri află un mormînt, / Răsar în urmă valuri... // Din sînul vecinicului ieri / Trăiește azi ce moare, / Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare... // Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște". Nici Hyperion, ca și Cătălina, nu poate renunța la destinul său, neputîndu-se sustrage condiției sale pentru a intra în contingent. Demiurgul prin cuvintele rostite — de o cutremurătoare implacabilitate — rămîne în rotirea veșnică „pe orbitele prescrise ale lumilor" neputînd să dezlege pe

Hyperion căci: „moartea nu se poate..." În *tabloul al patrulea*, este evocată povestea de dragoste, de fericire a împlinirii prin iubire, cele două lumi diferențiindu-se și mai bine. Cadrul este terestru și cosmic, dialogul dintre Cătălina și Luceafăr nemaifiind posibil, nu se aud replicile Cătălinei. Peisajul este umanizat, specific eminescian, scenele de iubire se petrec departe de lume, sub crengile de tei înflorite, în singurătate și liniște, în pacea cadrului, cînd lumina răsare din ape (asemenea în *Sara pe deal*, *Dorința*, *Lacul* etc.). Astfel, deznodămîntul din antiteză care definește conflictul aduce în planul final un Hyperion care-și răsfrînge lumina peste întinderile pămîntului și singurătății mării: „El tremură ca alte dăți / În codri și pe dealuri, / Călăuzind singurătăți / De mișcătoare valuri..." Cătălina rămîne așa cum s-a afirmat mai sus sub rugămintea binecuvîntării norocului și a ocrotirii iubirii — totul răsunînd „ca un cîntec al iubirii împlinite într-un univers care nu-i stă împotrivă și în limitele căruia nu-și pot avea loc dramele idealurilor mai presus de fire" (Ștefan Munteanu). Tudor Vianu vorbind despre gesturile tipice în poezia lui Eminescu, releva „semnificația înălțării privirii către cer — ca o aspirație către eternitate, iar în genele plecate ale Cătălinei un semn al purității feciorelnice, al inocenței și purității, al candoarei, grației și sfiiciunii și frumuseței sufletești, față de dulcele domn „față de care: „Și tainic genele le plec, / Căci mi le împle plînsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre dînsul".

Totodată, în Luceafărul, „coborîrea privirilor înecate de plîns este semnul neputinței conștiente de sine dureroase și resemnate, care se opune gestului contemplării înălțimilor unde veghează rece icoana nenuririi strălucitoare, menită să rămînă mereu îndepărtată" (Ștefan Munteanu).

Poemul *Luceafărul* sintetizează motivul iubirii care eternizează „iubirea neînțeleasă", imposibila reținere de către femeie a sensului adînc al arderii poetice (asemenea în *Pe lîngă plopii fără soț*: „Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins. // Ai trăit în veci de veci / Și rînduri de vieți, / Cu ale tale brațe reci / Înmărmureai măreț".

Menționînd și unele particularități stilistice care relevă ideea de perfecțiune a operei și fără de care nu se pot fixa trăsăturile de care s-a vorbit mai sus, realizăm de fapt o largă

posibilitate de interpretare a poemului. Se rețin astfel: 1) *Limpezimea clasică* — *„scuturarea podoabelor"* — cum spune Tudor Vianu; superlativul popular „o prea frumoasă fată" este ilustrativ, poetul eliminînd în cursul elaborărilor sale metafore cum sînt: dalie de fată, graure de fată, pasăre de fată, giuvaer de fată etc. Au fost înregistrate 89 de adjective, cu 125 de întrebuințări; cele mai des folosite fiind: mîndru, frumos, mare, negru, blînd, dulce, viu — majoritatea de origină latină. Unele adjective sînt formate cu prefixul *ne* — nemuritor, negrăit, nemișcător necunoscut, nemărginit etc. 2) *Valoarea gnomică*, exprimarea fiind aforistică, sentențioasă, conținînd maxime, adresarea Demiurgului din tabloul trei și finalul poemului, mai ales — apropiind poemul de poezia *Glossa*. 3) *Puritatea limbajului* este asigurată de prezența termenilor latini, ceea ce conferă accesibilitate, muzicalitate. Astfel, din 1908 cuvinte folosite de poet în poem 1688 cuvinte sînt de origine latină. Se folosesc și unele neologisme (destul de puține): haos, sferă, himeric, demon. 4) *Muzicalitatea poemului*, realizată prin efectele eufonice (a vocalelor mai ales — o, a = solemnitate — temeri înalte; i, î — familiaritate — tonuri coborîtoare) prin aliterație — repetarea unor scene, precum și prin schema prozodică — ritmul iambic, alternanțe rimelor feminine cu cele masculine.

Sintetizînd izvoarele de inspirație prin: basmul *Fata în grădina de aur*, mitul zburătorului, miturile indice, grecești, filozofia germană, mai ales cea a lui Arthur Schopenhauer și izvorul biografic — „se regăsesc completîndu-se și susținîndu-se ca-ntr-un fluviu care-și adună toate apele înainte de vărsarea sa în „marea cea mare".

Liric prin intensitatea emoției, dramatic prin organizarea sa și epic prin desfășurarea imaginilor, poemul lui Eminescu exprimă întreaga concepție poetică în vastele reprezentări ale abstracțiunilor, din care nu lipsesc astrele cerești; marea, valurile, speculația teoretică. „Limbajul personajelor, alcătuit din substanța veche și populară a limbii, se adaptează momentelor lirice, le definește și le diferențiază: decorul devine elementul intern, inseparabil al acestor momente, mijlocul prin care se descoperă sensurile lor adînci. În structura muzicală, simfonică a poemului se varsă în adevăr și se adună apele întregii creații eminesciene: setea de puritate și fericire

din elegii, lumea de vrajă a basmelor din *Călin* și privirea scrutătoare și amară din *Scrisoarea I* și din *Glossă*.

„Poem al dorului" cum îl caracterizează Tudor Vianu, *Luceafărul* este un poem al luminii reci și nemuritoare, al fericirii neîngrădite, al însingurării romantice, răzvrătite și mîndre (Ștefan Munteanu).

G. Călinescu, afirmă în a sa *Istorie a literaturii române* că *Luceafărul* este un „poem fundamental, de o construcție muzicală perfectă". „Astrul e geniul solitar, Cătălin și Cătălina sînt umanitatea efemeră. Tehnica e liturgică. Tema e dezvoltată și analizată, repetată și comentată, reluată din nou pînă la completa istovire, iar replicile Luceafărului sînt formulistice, fiindcă el, neavînd suflet empiric, nu poate găsi relații și expresii noi. (...)Unitatea complicatei țevării se înfăptuește acustic. Unele strofe tac, altele cîntă, în acord cu flautele unei orgi. La sfîrșit răsună toate într-un țipăt coral: „Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece". *(C.B.)*



MAHOMED

Răceala de Marin Sorescu

V. Vlad Țepeș

MĂICUȚA BĂTRÎNĂ

Miorița — baladă

V. Ciobănașul

MANOLE

— personaj mitic —

Monastirea Argeșului — baladă

Considerat între miturile fundamentale ale literaturii române, „Meșterul Manole — după afirmația lui G. Călinescu — (povestea zidarului de mănăstire care își zidește soția ca să oprească surparea clădirii) e mitul estetic, indicînd concepția noastră despre creație, care e rod al suferinței".

Dacă *Miorița* a luat naștere în lumea oierilor români, pe o temă strîns legată de teritoriul românesc, neavînd cores-

pondențe la alte popoare, balada *Meșterul Manole*, în schimb, circula și la popoarele balcanice. Ideea jertfei este însă mult mai larg răspîndită.

Mulți specialiști români și străini au studiat balada încercînd să determine locul primordial de apariție (nordul sau sudul Dunării), precum și problema variantei superioare din punct de vedere artistic.

Se presupune că balada a luat naștere în sudul Dunării, fiind răspîndită la populația aromână din Macedonia. Numele eroului se schimbă în diferite variante: Manole, Manoli, Mitar, Goico etc. Motivul de bază este sacrificarea soției unuia dintre meșteri sau — mai rar — în unele variante apare și motivul sacrificării copiilor gemeni — în scopul întăririi zidurilor care mereu se prăbușesc. Și clădirea este în diferite variante alta: la macedoneni, greci și albanezi — un pod (uneori la albanezi apare și un turn), la cele sîrbești și bulgărești — o cetate, iar la variantele românești, în cele mai dese cazuri — Mănăstirea Argeșului.

Varianta lui V. Alecsandri, la care ne referim, conține opt motive, dezvoltate relativ egal.

Astfel, prima parte a baladei debutează cu *motivul zidului părăsit*, și care are în baladă rol de *expoziție*. Meșterii, împreună cu Vodă, caută „Un zid părăsit / Și neisprăvit". Se sugerează aici ideea succesiunii generațiilor, în vocația lor constructivă.

Vasile Alecsandri fixează în timp și spațiu geneza edificiului de la Argeș: „După cronicele Țării Românești, Radu Negru Voevod, domnea dincolo de Carpați, pre Almaș și pre Făgăraș, ridicatu-s-au de acolo, cu toată casa lui și mult norod, și pogorîndu-se pe apa Dîmboviței început-au a face țară nouă. Întîi a făcut orașul Cîmpulung unde a ridicat o biserică naltă și frumoasă. Apoi a descălecat pe Argeș unde și-a pus scaunul Domniei zidind curți de piatră și case domnești, și o biserică mare și mîndru lucrată". Și, nota poetul în explicațiile date la baladă, din culegerea de *Poezii populare ale românilor* (1852): „În *Revista Românul* publicată la București se găsește descrierea acestei biserici împreună cu stampe litografiate, ce reprezintă frumusețea arhitecturii sale". Lucian Blaga vorbește în drama *Meșterul Manole* de un timp mitic românesc. Unicitatea edificiului este sugerată încă din această parte a baladei: „Aici să-mi durați

Manastire naltă / Cum n-a mai fost altă,... // Iar de nu, apoi / V-oi zidi pe voi, / V-oi zidi de vii / Chiar din temelii!"

Partea a doua a baladei semnifică *motivul surpării zidurilor*, avînd rolul și de *intrigă*. Accentul cade, în variantele românești ale baladei, pe conflictul psihologic, relevîndu-se semnificația jertfei, jertfa iubirii ca sacrificiu suprem, susținut și de motivul visului. Jurămîntul jertfirii primei venite în zori de zi — soțioară sau surioară — marchează un alt moment al conflictului încărcat de dramatism.

Poetul V. Alecsandri menționează în notele sale referitoare la baladă: „Superstițiile poporului în privința zidirilor sînt multe. Așa, el crede că o zidire nu poate avea trăinicie dacă nu se îndeplinesc oarecare date mistice, precum de pildă îngroparea umbrei unui om în temelie. Pietrarii au obiceiul a fura umbra cuiva adică a-i lua măsura umbrei cu o trestie și a zidi apoi acea trestie în talpa zidirii. Omul cu umbra furată moare pînă în 40 de zile și devine stafie nevăzută și geniul întăritor al casei. Fiind însă că acest obicei a produs adeseori nenorociri, speriind mintea celor cu umbrele furate, și aducîndu-i astfel la boale grele, zidarii au fost siliți a-și schimba datina. Cînd dar este a se ridica vreo casă nouă, pînă a nu se așeza cea întîi piatră a temeliei, se face agiazmă cu care se stropesc șanțurile. Apoi se taie doi miei de se face masă mare pentru zidari, cari, după ce ospătează și închină în sănătatea stăpînului casei și întru tăria zidurilor, îngroapă cruciș capetele mieilor în două colțuri ale casei, iar în celelalte două unghiuri, ei zidesc două oale roșii pline cu apă neîncepută. Iar după ce lucrul se sfîrșește, românii nu se mută în casă pînă ce mai întîi nu aduc înlăuntru icoanele, zahăr, pîine și sare; și după mutare ei dau masă mare de bună locuință".

În partea a treia baladei este relevat *motivul femeii destinate zidirii*, motiv care ilustrează marea înțelepciune a umanității că numai glasul iubirii este ceea ce susține armonia, echilibrul, înalță omul și-l duce mai departe. Zbuciumul lui Manole devine un strigăt sfîșietor: „Cînd el o zărea / Inima-i sărea, / În genunchi cădea / Și plîngînd zicea: / „Dă Doamne pe lume / O ploaie cu spume... /", ploaie care însă nu apare în cale mîndrei. „Suflă Doamne, — un vînt, / Suflă-l pe pămînt / ... / Munții să răstoarne, / Mîndra să-mi întoarne..." Nimic din vitregiile naturii nu poate opri dru-

mul Anei, drum de dragoste și viață: „Ea mereu venea. / Pe drum șovăia / Și s-apropia, / Și amar de ea, / Iată c-ajungea!" Se remarcă simplitatea procedeelor stilistice: hiperbola, enumerația, personificarea, inegalabile metafore și comparați — imaginile vizuale, auditive, motrice dominînd tabloul. Viziunea sugerată este apocaliptică — paltinii „se îndoiau", brazii „se despoiau", munții „se răsturnau", norii „se adunau", ploaia „spumega".

Motivul zidirii treptate, cuprins în partea a patra, marchează *punctul culminant* al baladei. Manole clădește din iubire și prin iubire. Ana, spune V. Alecsandri „este menită a-și pierde viața pentru mîntuirea zidirii și a se face stafia bisericii: „Turbînd", Manea „Mîndra-și săruță, / În brațe-o lua, / Pe schele-o urca, / Pe zid o punea / Și, glumind, zicea: / „Stăi, mîndruța mea, / Nu te spăria, că vrem să glumim / Și să te zidim!"

Manea, oftînd s-a apucat de zidit și, odată cu aceasta — de împlinit visul. Strigătul Anei este răscolitor, prin el însă piatra inertă va prinde viață și va străluci peste vremuri. Cele trei chemări ale Anei marchează intensitatea sentimentelor de dragoste, zbuciumul și durerea pentru copilaș și ea. În antiteză, Manole lucra în turbare, zidul se ridica, Ana nu se mai vedea decît se auzea: „Din zid că zicea: „Manoli, Manole! / Zidul rău mă strînge, / Viața mi se stinge!" Plînsul zidurilor este un sfîșietor cîntec de slavă și iubire, este împlinirea superioară prin Ana, prin marea dragoste a ei. Zidirea treptată, folosirea diminutivelor, repetarea unor cuvinte, a unor versuri crează o atmosferă tensionată și plină de tragism. Manole a pus în opera sa întreaga iubire și odată cu ea întreaga sa viață.

Partea a cincea marchează *motivul confruntării meșterilor cu Negru Vodă*, balada avînd o simetrie, motivul amintind de începutul baladei: „Pe Argeș în gios, / Pe un mal frumos" Negru Vodă vine acum, să se închine „La cea monastire", clădită pe zidul părăsit și neisprăvit: „La loc de grindiș, / La verde-aluniș..." Așadar, locul arătat de „mîndru ciobănaș" „din fluier doinaș" sugerează și el cîntecul durerii, așa cum afirmă și V. Alecsandri: „Toți păstorii români poartă la brîu un fluier mic ce se numește fluier ciobănesc, și sună din el deosebite arii, unele vesele, iar cele mai multe melancolice și foarte expresive. Un călător străin, muzicant

de mare talent, zice că adeseori, cînd cineva umblă în munţii Ţărilor Române, el aude în depărtare un fluier păstoresc ce sună cu dulceaţă un cîntec de dor. Atunci el se opreşte fără voie, dominat de un farmec necunoscut, pentru ca să asculte mult timp aceste suspinuri ale muntelui".

Şi din acest punct de vedere se poate vorbi de o simetrie perfectă între sunetele fluieraşului, duioase, din suflet aduse, şi strigătul sfîşietor al Anei, ce se împletesc într-o armonie a frumosului, a speranţei, a certitudinii că în creaţie sacrificiul suprem este inerent.

Motivul confruntării are rol de a potenţa deznodămîntul tragic, identificat începînd cu acest motiv şi continuînd cu motivul lui Icar*, motiv care simbolizează intrarea în eternitate nu numai a meşterilor constructori ci, îndeosebi a lui Manole şi a Anei. „El şi-a dăruit vlaga vieţii sale, prin urmare traiul lui individual nu mai are rost. Prin moartea lui Manole autenticitatea iubirii şi creaţiei sale îşi primeşte consacrarea definitivă fiindcă în domeniul marilor aspiraţii moartea nu este nimicire, ci o consfinţire. Prin moartea sa tragică Manole îşi continuă idealul pentru care a trăit". (Liviu Rusu). Manole, care reprezintă şi drama artistului, nu simbolizează însă numai un destin individual, el este şi exponentul unei viziuni istorice, relevînd năzuinţe ale colectivităţii umane. Prin situaţiile în care este pus Manole, prin suferinţele sale, poetul popular simbolizează de fapt destinul omului, al omenirii care vrea să depăşească, să urce înălţimile existenţei sale dincolo de veacuri şi de viaţa efemeră.

În Manole totul arde „totul e jăratec, înger şi demon îşi dau mîna ca să săvîrşească aventura spre înalt. Aventura lui este cu atît mai frumoasă, cu cît se confirmă că marele edificiu al lumii — simbolizat şi de minunea de la Argeş — se clădeşte numai prin cîntec şi cutremur, prin dragoste şi durere, prin rugăciune şi blestem. Descifrăm aici condiţia umană în limitele şi nelimitele omului spre bine, frumos,

---

* Icar, personaj din mitologia greacă. Potrivit legendei, Icar a fost închis odată cu tatăl său, Dedal, în Labirint, din porunca regelui Minos. Amîndoi au reuşit să fugă cu ajutorul unor aripi făcute din pene lipite cu ceară. Fără a ţine seamă de avertismentul lui Dedal, Icar s-a apropiat prea mult de soare, ceara aripilor s-a topit şi el s-a prăbuşit într-o regiune a Mării Egee — denumită în antichitate Marea Icariană.

echilibru, esenţe. Limitele: omul-chin, instrument în mîna destinului lumii; nelimitele: omul-avînt, prin care se realizează destinul lumii. Zbuciumul lui Manole nu este altceva decît ritmul esenţelor care tinde să irumpă în lumea individuală, în lumea spaţiului şi timpului" (Liviu Rusu). Manole, clădind pe jertfă a şi dat suprema jertfă, care este moartea, moarte care însă susţine iubirea, fiindcă „glasul iubirii este ceea ce susţine lumea, o înalţă şi o duce înainte" (Liviu Rusu).

Motivul fîntînii încheie deznodămîntul, marcînd simbolul creaţiei eterne. După ce s-a sacrificat şi pe sine, ideea creaţiei eterne care să înfrunte timpul implicînd în conştiinţa populară nevoia jertfei totale, moartea este transformată în nemurire prin edificiu şi prin fîntînă: „O fîntînă lină, / Cu apă puţină, / Cu apă sarată / Cu lacrimi udată!" Ana va trăi în zid iar Manole: „Cum o auzea, (...) ochii-i se-nvîrtea, / Şi de pe grindiş, / De pe acoperiş / Mort bietul cădea!"

Comuniunea soţilor este atît de puternică încît cîntecul Anei se sfîrşeşte pentru Manole, atunci cînd se aruncă în văzduh.

Manole devenit fîntînă, după ce a clădit, se conturează nu numai ca personalitate autentică de excepţie, între meşteri, ci şi ca om superior, lucrînd interiorizat, devotat, curajos, demn. Ana, întruchipînd idealul de frumuseţe fizică şi morală, superioară prin sentimentul dăruirii, prin faptul că era purtătoare de viaţă: „Copilaşu-mi frînge, / Viaţa mi se stinge!" — versuri ce devin laitmotivele ultimelor două părţi. Se realizează astfel cîntecul de viaţă şi de moarte al unei opere dinamice nelimitate în timp, uimitoare prin valorile estetice ale supremei creaţii universale, şi în perfectă armonie cu cosmosul. După Mircea Eliade „Moartea din *Mioriţa* este o calmă reîntoarcere « lîngă ai săi ». Moartea din *Meşterul Manole* este creatoare, ca orice moarte rituală. Îndeosebi în aceasta din urmă identificăm o concepţie erotică şi bărbătească a morţii. Românul nu caută moartea, nici n-o doreşte — dar nu se teme de ea; iar cînd e vorba de o moarte rituală (războiul, bunoară), o întîmpină cu bucurie".

Ca şi în *Mioriţa*, surprinde simplitatea artistică, farmecul limbii, tonul liniştit, în contrast cu dramatismul situaţiilor; unele diminutive, metafore, comparaţii, enumerări dau note de originalitate.

• Motivul *meșterului Manole* din balada populară va inspira opere referențiale din literatura română ale scriitorilor Lucian Blaga, Octavian Goga, Adrian Maniu, Nicolae Labiș.

Iată de ce și balada *Monastirea Argeșului* — după afirmația lui V. Alecsandri — se constituie în „Comori nepreţuite de simţiri duricase, de idei înalte, de notiţe istorice, de crezuri superstiţioase, de datini strămoșești și mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre populare compun o avere națională demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru nația Română". *(C.B.)*

MANOLE

— personaj mitic —

Meșterul Manole de Lucian Blaga

Manole este personajul principal din drama *Meșterul Manole* de Lucian Blaga.

Denumit de G. Călinescu „mitul estetic" ca rod al suferinței, *Meșterul Manole*, cunoaște de la publicarea baladei din 1852, de către V. Alecsandri, multe abordări în toate genurile literare.

Preluînd cunoscuta baladă, Lucian Blaga va da originalitate operei prin personalitatea creației sale, adîncind și lărgind motivele baladei din perspectiva expresionismului ce-i va permite scriitorului să dea realității o expresie nouă prin raportarea lucrurilor la absolut și printr-o participare patetică la imaginile create.

După ce enumeră personajele: Vodă, Manole, Mira, Starețul Bogumil, Găman, zidarii — care nu au toți nume, ci se dau doar unele precizări privind îndeletnicirile (Întîiul — a fost cîndva cioban; Al doilea — a fost cîndva pescar, Al treilea — a fost cîndva călugăr; Al patrulea — a fost cîndva ocnaș; apoi de la al cincilea pînă la al noălea fără alte precizări), un băiat de curte, copii și ajutoare, un sol și doi sulițași, alți sulițași, trei cărăuși, boieri, călugări, femei, norod și robi — Lucian Blaga precizează în legătură cu

locul şi timpul acţiunii dramei: „Locul acţiunii: pe Argeş în jos. Timpul mitic românesc". Precizările respective determină spaţiul şi timpul etnogenezei poporului român. Astfel, Lucian Blaga leagă legenda de o perioadă istorică îndepărtată mitică, la începuturile civilizaţiei, în spaţiul carpato-dunărean, spaţiu demonstrat nu prin timp, ci printr-o realitate, prin biserica de la Curtea de Argeş — capodoperă a artei medievale româneşti. Tradiţia cultural-artistică daco-romană a asimilat într-o formă originală atît influenţele bizantino-balcanice, cît şi pe cele ale altor popoare occidentale, asigurîndu-i specificul naţional.

Actul întîi ne introduce în camera de lucru a Meşterului Manole, într-un decor propice unei meditaţii grave — lumînări aprinse pe masă, pe blidar, în fereastră. Pe masă, după precizările autorului, se vede „un chip mic de lemn al viitoarei biserici". Stareţul Bogumil, în faţa mesei, priveşte drept înainte şi clipeşte repede din ochi. Găman, figură ca de poveste — barbă lungă împletită, haină de lînă ca un cojoc — doarme într-un colţ, mişcîndu-se neliniştit în somn, cînd şi cînd scoate sunete ca un horcăit şi ca un suspin în acelaşi timp. Meşterul Manole la masă, aplecat peste pergamente şi planuri, măsoară chinuit şi frămîntat. Noapte tîrziu. Aceste precizări pe care le face autorul, precum şi cele care deschid actele următoare semnifică claritatea discursului poetic, într-un cadru foarte bine stabilit. De o mare însemnătate sînt şi celelalte indicaţii scenice, de mişcare, de reacţie psihologică mai ales şi care contribuie la caracterizarea personajelor, ştiut fiind faptul că drama este construită pe o tehnică modernă cu decor redus care subliniază ideile textului.

Este folosit jocul de lumină care adînceşte şi luminează misterul; jocul scenic — marcat de gesturi modelate şi de pauze meditative.

Fiind o dramă de idei filosofice, autorul urmăreşte ca spectatorul să contemple un om în care să se regăsească, care să trăiască intens drama unei vieţi superioare, pline de tensiune, activă, pusă mereu în faţa unor alternative contrastante.

Scena întîi a acestui act se deschide semnificativ cu replica lui Manole (ducîndu-şi mîna deznădăjduit prin păr): „Ajută-mă cuvioase, — altfel! altfel! — nu cu sfaturi mai pre-

sus să fie! O, cîte piedici și împotriviri! Bogumil: (fără a se mişca, cu voce monotonă, ca a unuia care-şi are un drum de la care nu se mai abate): Nu mai măsura! Manole: Nici magie albă nu fac, nici magie neagră. Împotriva cugetului, ochiul se mai bizuie încă.

Bogumil: pe măsurări? De şapte ani tot măsori cu cel unghi de aramă, şi nici o izbîndă".

Intriga se conturează încă din primul act prin motivul jertfei anunţat de stareţul Bogumil şi de Găman.

Bogumil semnifică doctrina religioasă cu originea in Asia Mică, cunoscută sub numele de bogomilism, după numele călugărului bulgar Ieremia Bogomil. Doctrina concepe puterile supranaturale ca expresie a două principii universale: al binelui reprezentat de „Dumnezeu" şi al răului reprezentat de „Satana".

Potrivit acestei concepţii, trupul omului a fost creat de Satana, iar sufletul l-a dat Dumnezeu, omul apărînd, drept creaţie a celor două principii.

Găman este, de asemenea, un personaj care simbolizează mentalitatea primitivului ce, în concepţia lui Blaga, reprezintă forţe magice. Găman asistă în somn la manifestările spiritelor negative. Magicul explică faptul că zidurile se surpă pentru că nu sînt contracarate de o altă forţă. Manole refuză ideea, ceea ce va adînci conflictul dramatic, pentru că Găman întruchipează şi un personaj în acţiune.

Neastîmpărul demonic care-l stăpîneşte pe Manole pentru a realiza un lăcaş de preamărire pentru divinitate este înfruntat de Bogumil — care dezleagă enigma nerealizării prin jertfa de om...

Liviu Rusu subliniază similitudinile dintre *Faust* a lui Goethe şi drama lui Blaga. Iată, de exemplu un spledid monolog al lui Manole ce poate fi comparat cu monologul deznădejdii lui Faust: „înăuntru un gol se deschide — mîhnire fără întrebări. Deasupra întuneric se-nchide — deznădejdea nesfîrşitelor încercări. Mi se mistuie somnul şi sîngele. Ar trebui să-nchid ochii, dar pleoapele de lume nu mă despart. Lăuntric un demon strigă: clădeşte! Pămîntul se-mpotriveşte, şi-mi strigă: jertfeşte! Ah, Doamne, totul e încă neîntrerupt. Jos apele se scoală împotriva pietrelor reci. Sus stihiile se ridică împotriva legii de veci. În adînc vifore prind să ne-

cheze. Nici o încercare nu vrea să-nceteze. Visul s-a tot depărtat spre veşnicul niciodată".

Şi meditaţia gravă se continuă asupra „minunii".

Manole: (în picioare lîngă masă, pune mîna pe chipul mic al bisericii). „Povara bisericilor şi-o ţine pretutindeni cu umilinţă pămîntul. Grea este ţara de lăcaşuri sfinte. De lemn sau de piatră, ele stau neclintite cum e carul cel mare deasupra furtunii. Numai pentru minunea mea nu se găseşte var destul de tare s-o lege, şi piatră necuprinsă de blestem s-o sprijinească sub ceruri. Unde-i piatra care nu se va clătina şi unde-i Zidarul cel mare? Prin pămîntească alcătuire — slăvindu-l, m-am depărtat oare prea mult de el? — Trăim în neştire şi poate că totul se-ntîmplă la fel". (autocaracterizare)

Răspunsul jertfei îl primeşte de la Găman: „...Manole, sunt mai bătrîn decît — Manole, de sfîrşit nu sunt departe. *Meştere Biserica ta — mă vreau clădit în ea eu!* (s.n.) Sufletul meu s-o tot ocolească, abia şoptind şi abia mişcîndu-se, ca o boare bătrînă şi fără de moarte." Atitudinea lui Găman, replica sa tinde spre nemurire, înscriindu-se în categoria de personaje arhaice şi care aspiră la realizarea unor valori nemuritoare, perene.

Considerat de critica literară simbol al evului mediu românesc: „...zmeu al pămîntului — cum îl numeşte Ion Marin Sadoveanu, într-un studiu despre dramă publicat în „Gîndirea", în 1929 — zmeu vechi — pămîntul însuşi frămîntat în barbaria şi vechimea lui de acelaşi apocalips al unei credinţe răsăritene, pentru lauda căreia să se înalţe biserica. *Pomilui nas, Boje moi!* Gîngăvitul dureros şi inconştient al zmeului lunatec, care în acest întunecat ev mediu al nostru, mormăie slavonat (...) e ornamentul necesar şi caracteristic".

Neliniştea şi tensiunea sufletească a meşterului sînt susţinute de iubirea pentru Mira, dragostea contopindu-se într-un tot: „Tu început şi sfîrşit, tu totul..." „Între voi două nici o deosebire nu fac, pentru mine sînteţi una". Sau rostirea lui Manole de la finalul actului întîi: „Viaţa fără pereche, du-te odihneşte-te. Nu ştiu cînd mă întorc. Nimic nu mai ştim. Nici cînd sfîrşeşte potopul, nici unde s-arată sem-

nul învingerii. Și nu știm cine dintre noi îl va vedea și cine nu (către oameni). Să mergem la locul prăpădului".

Manole, eroul lui Blaga, față de personajul din baladă, este mai umanizat.

Găman care se vrea umbra lui Manole nu va mai apare în actele II, III și IV, încheindu-și prezicerea.

Mira, femeia „adusă de peste apă", este simbolul purității, al jertfei, care înțelege tragismul lui Manole, neputința lui de a renunța la creație. Pasiunea lui este mînată de un destin necunoscut, ca în tragedia modernă nu antică (unde omul este o jucărie în mîna destinului) și în care „voința omenească se împletește cu destinul, omul nu este tîrît de destin, ci destinul este dus la împlinire de voința omenească. Omul este obligat să vrea, acesta este destinul lui. Este o năzuință pozitivă și creatoare, omul este părtaș activ la năzuința lumii de a se depăși, acesta este rostul lui. De aceea vorbele meșterului au efect de vrajă: ele traduc în conștiința tovarășilor ceea ce mocnește și în adîncul sufletului lor. Imaginea marii alcătuiri stăpînindu-i și pe ei" (Liviu Rusu): „Sînteți surzi și orbi? N-ați simțit încă nici azi că fără putința de a ne împotrivi, un destin se împletește în noi? Încet, sigur, și fără abatere? Răscoala noastră de rîs scoate doar mușuroaie de soboli în drumul dinainte împlinit al sorții!"

„Din cîmp și munte v-am chemat, fiindcă n-am putut altfel, cîteodată în groaznică îndoială am blestemat, am făcut tot ce mi-a stat în putere și voi face și mai mult. Toate — fiindcă nu pot altfel! O pescar, o băieș, o cioban, o călugăr — sîntem oare noi chemați să judecăm ceea ce mai presus de vrerea noastră prin noi se face?"

„Sîntem bolnavi de ea. O simțim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăieri și totuși dorul de ea — e în voi ca un dor de casă".

Jurămîntul făgăduielii este dramatic:

„Dacă aș avea glas de înger, aș cînta vestindu-vă... O viață scumpă de om se va clădi în zid, jertfa va fi o soție care încă n-a născut, soră sau fiică". „...aceluia i se va lua, care mai tare va iubi...". Mira va replica „Cum ar putea să stea, dacă nimeni nu lucrează rîzînd cu ea?"

Este simbolică scena, într-un fel de extaz ștrengăresc, în care Mira sare cu picioarele pe Găman, care e întins

enorm pe podele: „Scutură-te, Gămane, voiniceşte ca zmeii tărîmului celuilalt, încă o dată — aşa — scutură-te! Tu eşti pămîntul marele, eu sunt biserica — jucăria puterilor! Seninătate — vreau, nestăpîniţilor — că toţi sunteţi înnoraţi şi prăpăstioşi. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremur. Ţara îngrijorare. Vreau să sfîrşească odată povestea asta de spaimă şi tristă nebunie" (autocaracterizare şi caracterizarea personajelor).

Actul al doilea este semnificativ pentru scena „Jurămîntului", jurămînt care se va regăsi în toate celelalte acte, aşa cum am arătat mai sus.

Astfel, Manole este surprins de meşteri cum cercetează ruinele bisericii: „Ce tot cercetează Meşterul Nenoroc?" Discuţia între Manole, meşteri şi Solul venit de la Vodă capătă şi ea caracter dramatic. Certitudinea reuşitei este sintetizată de cuvintele lui Manole către sol: „Ai venit sol de la Vodă, întoarce-te sol de la noi: biserica se va ridica!"

Horoscopul pe care-l comunică solul lui Manole se constituie ca un avertisment asupra pericolului, anticipînd deznodămîntul tragic: „Umbra ta a căzut pe planeta Vinerii. Asta înseamnă că eşti primejdie pentru neamul femeiesc. De aceea, cele nouă discuri lunare ale propriei tale planete te pîndesc cu răutate. După alte semne, neîncrederea lor se va înteţi, şi neobrăzarea lor nu va mai cunoaşte nici o măsură. Va trebui să fii isteţ ca şerpii, dar blîndeţea s-o laşi porumbilor".

Meşterii se învoiesc, după o dramatică confruntare care se vrea o dezlegare de la vrăjitoria ascunsă cu care Manole a biruit cu „chipul mic al bisericii" şi care nu mai poate fi uitată.

Manole, titan şi rebel în realizarea marii opere îşi dă seama că nu poate îndeplini opera fără ajutorul meşterilor.

Previziunea de oracol — a unuia (cu glas ireal), cum notează scriitorul, încheie acest act: „Pentru soţie care încă n-a născut, pentru soră curată sau fiică luminată care întîi va veni / bărbat să-şi vadă, / frate să-şi vadă, / tată să-şi vadă".

Actul al treilea pune în lumină, cu acelaşi rafinament artistic, momentele de mare groază ale aşteptării, ale apariţiei Mirei, ale jertfei sub formă de joc.

„Trei zile ca trei ani ne-am pîndit unul pe altul. Stai, ce faci? Nu te mişca! Jurămîntul ne-a istovit între bolovani. Fiecare a crezut că poate să înşele pe-Naltul".

„În răscoala patimei toţi ne-am rugat, şi fiecare din noi a încercat să schimbe mersul pecetluit cu jurămînt al întîmplărilor".

De fapt, indicaţiile scenice ale acestui act sînt semnificative pentru caracterizarea atmosferei de mare încordare. „Zidarii sunt în aşteptarea celei dintîi care va veni. Feţele lor sunt trase, palide, slăbite. Mult timp tăcere. Numai cîte un tuşit s-aude. Fiecare pe cîte o piatră".

Scena jocului de-a moartea este dramatic:

„Te potriveşti în ceruri şi te-ai rătăcit între noi, oameni de glumă rea. Mira ce să-ţi mai spun? De atîtea ori ai fost căprioara neagră cînd suiai drumul la noi. De atîtea ori ai fost izvor de munte, cînd coborai de la noi. Acum eşti aici încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci altar...". Manole rosteşte aici cel mai cutremurător crez din literatura română de sorginte faustian şi care confirmă concepţia potrivit căreia creaţia majoră nu se poate dobîndi decît prin iubire. „Iubirea — afirmă Liviu Rusu — este raza eternităţii în om, pentru aceea o alcătuire cu rezonanţă eternă nu poate ieşi din mîinile omului decît prin iubire. Zbuciumul lui Manole nu este zbuciumul unei alegeri între două drumuri posibile, ci numai indicatorul gradului de iubire, pe care o varsă meşterul — în alcătuirea sa — spre a ridica ochii oamenilor spre zările nemărginite. Acesta este înţelesul suferinţei lui Manole".

Metaforele pe care Blaga le foloseşte în caracterizarea Mirei adîncesc lirismul textului dramei: „căprioară neagră", „izvor de munte" — simboluri ale frumuseţii şi purităţii — singură capabilă de a deveni „altar".

Manole încheie acest act prin cuvintele: „Jocul e scurt. Dar lungă şi fără sfîrşit minunea". Această sintagmă este susţinută în textul acestui act de alte răscolitoare previziuni:

„... a ta a fost patima de a clădi".

„N-am prins pe nimenea. A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost. Nu, n-am prins pe nimenea. Vai vouă, Mira, biserica s-a tot prăbuşit — cu cît se prăbuşea —

patima creştea. Eu nu ştiam. Cineva ne-a încercat. Acum e totul... dă-mi mîinile tale, Mira".

„Viaţa fără pereche eşti. Trup tînăr. Sînge fără păcat. Ochii aceştia au fost făcuţi să se bucure de verdeaţă, de lucruri mici, de ape şi furtuni. Inima a fost făcută să iubească şi niciodată să tacă. Noi, oameni răi, am speriat ochii şi inima".

Actul al patrulea relevă febrilitatea zidirii, zbaterea lui Manole, constituindu-se în una din cele mai mari culmi a tot ce s-a scris pînă acum la noi: „...ca unitate a construcţiei, ca brazdă solidă a acţiunii, ca frămîntare a profunzimilor sufleteşti, ca înălţare şi disperare, foc şi transfigurare, iad prin paradis şi paradis prin iad — adică prin toate datele faustiene,redate printr-o extraordinară forţă a limbajului" (Liviu Rusu).

„Viaţa ei trece prin lumină de veac. Ceea ce nu se mai poate întoarce, stă şi acum în faţa mea, cînd îi ziceam: du-te — venea, cînd îi ziceam vino, rîdea! Viaţă în trecere cu tresărire de stea".

Pentru ca apoi, Manole să rostească cu furie demonică şi deznădejde:

„Aprindeţi pădurile, să se vadă de departe că aici zece draci clădesc o biserică lui Hristos!"

„Am bătut turbările jurămîntului, să clădim de acum cu minţile arse".

„Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puţin frumoasă, dacă nu e frumoasă, să fie cel puţin înspăimîntătoare.

Dacă lăcaş de slavă nu va fi, să rămînă cel puţin semn de ameninţare ridicat de oameni împotriva puterilor"...

Manole se răzvrăteşte obsedat de „vaietul" ce răzbate din zidurile bisericii. Blaga face din Manole un erou civilizator care depăşeşte durerea individuală ce-l îndeamnă la distrugerea operei terminate.

„Manole: (loveşte) Bici subţire de foc, şarpe lung mi-ar trebui, să vă ard. Să rămîneţi însemnaţi pe trup cu semn tîlhăresc, să vă arate lumea: Ei sunt! să vă ocolească, hulindu-vă, că aţi sugrumat femeia în zid. Judecata mea mi-o voi face-o singur, judecata voastră cine va face-o?"

„Nu scuipaţi, că sunteţi pe-un mormînt. Nu înjuraţi, că sunteţi pe-o biserică. Tăceţi molcom, că unul din voi a ucis".

Blestemul lui Manole este dureros. Lovind mai tare zidul rosteşte:

„Nu mai vreau ferestre; nu mai vreau turle, nu mai vreau nimic! Vaietul tot mai tare se aude. Gol şi uitare să se lase în jurul nostru. Povestea noastră să se cufunde-n pămînt, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără de noimă, tulburătoare, din toate poveştile purtate vreodată de vînt. Un berbec de cetate îmi trebuie".

„Pieire nefirească să ajungă din urmă pe cel ce dincolo de înălţarea lăcaşului mai vrea să trăiască. Să ni se uite numele. Să ni se ardă casele, şi cenuşa mădularelor noastre pe apă să se arunce".

Valorile metaforei sînt certe, Blaga gradînd prin aceasta intrarea în eternitate, prin iubirea Mirei: „lumină", „femeia din miazăzi" şi „stea", în jocul tot etern al dragostei, al muncii în timpul zidirii, al morţii.

Asemănarea cu *Luceafărul* lui Mihai Eminescu este certă, fiindcă geniul, inclusiv al creaţiei, este sortit pieirii.

Astfel, o pertinentă concluzie fixează Maria Sittner-Prică, în analiza dramei lui Lucian Blaga din ediţia comentată, realizată la Editura Albatros în 1983: „Prin originalitatea şi unicitatea ei, opera îl face nemuritor pe artist, dar îl mistuie, îi cere fiinţe. Spre deosebire de concepţia lui M. Eminescu despre geniu care, în finalul poemului *Luceafărul*, este considerat „nemuritor şi rece" — nemuritor, dar neînţeles de semeni — în viziunea lui Blaga geniul nemuritor nu este înstrăinat faţă de iubirea sa, ci în raport cu existenţa cosmică. În individualitatea sa, omul este o fiinţă singularizată în lume prin puterea sa de creaţie, prin care tinde spre absolut, spre veşnicie, fără a-l putea atinge, pentru că s-ar distruge echilibrul existenţial cosmic. Geniul lui Blaga apare optimist şi mai uman.

Actul patru se încheie într-o dureroasă linişte: „Voi sta aici. Ce departe unul de altul — în suferinţă. Acum e linişte. Toţi au tăcut? Undeva s-a oprit un vînt. Undeva a contenit un glas. Străini suntem în mare singurătate şi-n veşnică pierdere. Lăcaş abia început, mormînt de îngeri şi sfinţi, cîntă spre golul înaltului taina ei călătoare printre veşnici părinţi".

Actul al cincilea relevă moartea eroică, într-o comuniune de dreptate şi iubire; autosacrificarea duce la unirea din

nou cu Mira, după credința populară — în viața de dincolo. Ipostaza morții explică puterea creatoare a omului în folosul colectivității. Prin creație, prin perfecționarea ei creația intră în eternitate și o dată cu ea iubirea de viață, de artă. Așa se explică că mulțimea se împotrivește soborului care cere osîndirea meșterului. Simțul estetic al poporului este pronunțat, poporul este păstrătorul „matricei stilistice" originare.

Revolta strecurată în suflet îl face pe Manole să strîngă pumnul împotriva credinței — „astăzi și totdeauna". Vodă însă îl mîngîie și-i spune: „Nu strînge pumnii, Manole, că biserica ta cîntă peste toată țara. Dacă ai vedea-o o dată din vale, uitarea ți s-ar așterne pe amintiri. Totul e și mai minunat decît s-a putut vedea din chipul mic. Eu uit comorile prăpădite, răutatea curtenilor și uneltirile altora".

Se replică:

„Nu stăpîne, amintirile mele nu se sting. Ochii nu se închid. În urechile mele, somnul nu tace. Lacrimă mă simt, întîrziată, și caut odihnă de piatră".

„În zid ea s-a stins, dar în mine ea tot mai strigă. Ridicat din carnea mea strigătul copleșește vuietul lumii".

Dorința ultimă pe care o mai are este aceea de a trage cel dintîi clopotul. Îl trage cu revoltă prometeică:

„Nu stăpîne. Tot ce mai doresc e să mă lași — să mă lași să mă sui în biserică. Vreau să trag eu clopotul întîia oară pentru aceea care cîntare de clopot n-a avut — numai atît, stăpîne, — numai atît. Stăpîne, lucrul e isprăvit, astăzi ne vom împrăștia așa cum am venit". Sentimentul morții este vizibil: „Da, o să mai vorbim, mult și mai ales în liniște. O să vorbim uitîndu-ne muți unul la altul. Eu nu voi zice nimic, iar tu, stăpîne, vei asculta și vei înțelege — că altfel — că altfel — nu se poate (către Bogumil).

Părinte, dacă m-am împotrivit crucii tale, a fost fiindcă voiam să ți-o cer acum".

Cel de-al treilea zidar într-o replică pe care o dă lui Vodă care se întreabă cine uneltește, definește portretul moral, înălțarea sufletească a lui Manole. Astfel, cînd un călugăr afirmă: „Manole s-a împotrivit crucii!" zidarul răspunde: „Nu crucii, ci laudelor".

„Pe cataligele mîndriei, el niciodată n-a umblat".

Al treilea boier: „Au învins stihiile cu omor, și fapta lui strigă la cer!" Se cere rostirea osîndei de către Vodă. Mulțimea se opune, iar Vodă „își mută toiagul dintr-o mînă în cealaltă și privește tulburat și mut".

În acest act reapar Bogumil care mărturisește, parcă într-o providență: „Unii mor tineri, alții mor bătrîni. La judecata din urmă ce de aci va ieși, cînd ca păsări de toamnă îngeri călători pe biserică se vor odihni, trîmbițînd peste Argeș, peste sate și stîni".

Iar Găman — venind în mijloc, în aiurarea interioară rostește cuvinte care măresc conflictul dramatic și motivează actul îndrăznelii care nu poate să țină de hazard, susținînd faptele personajului principal.

„Cîntecul din zid te cheamă alt tărîm, unde lumea e albastră și unde se duc toate viețile. Dintre turle privești și ți se pare jalnică lumea și toată frumusețea. Sufletul tău se desprinde din trup, lumina se învîrte, cerul îți pare jos ca un scut. Gîndul tău zboară, trupul tău cade ca o haină care te-a strîns și mult te-a durut".

De după biserică, un țipăt: „Manole s-a aruncat în văzduh". Țipete în mulțime. Plîns de femei. S-aud șoapte: „Căzut...". „În zid, un cîntec a contenit. Slava tibiè Gospode, slava tibiè! Primește-l de-a dreapta puterii!"

Cerînd binecuvîntarea lui Manole, meșterii se simt singuri: „Pune-ți încă o dată mînă deasupra mea, ca atunci cînd am voit să plec și n-am putut".

„Manole, Manole, ce vom face?"

„Doamne, cel ce a clădit biserici".

„El tot așa zicea: înfăptuirea bisericii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie".

„Nu vom știi cum să ne mai găsim un loc în viață, vom rătăci din loc în loc".

„Cînd noi nu vom mai fi, apa și adîncul pădurilor vor mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, a-ù! a-ù! din veac în veac".

„Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi"!

Moartea tragică a lui Manole, confirmă idealul pentru care a trăit — iubirea și creația primind consacrarea definitivă. Liviu Rusu în amplul său studiu dedicat lui Lucian Blaga atrage atenția asupra unor semnificații largi ale dramei. Astfel, Manole nu poate fi privit numai ca un destin

individual, ci ca un exponent al voinței istorice care relevă năzuințele adînci de care este animată umanitatea. „Prin stăruințele necurmate, pline de suferințe ale lui Manole ni se relevează însuși destinul omenirii, al omenirii care vrea să se depășească, să urce înălțimile de dincolo de veacuri, care din datele vieții vrea să clădească ceva ce-i mai mult decît viața efemeră. (...) Cu vigoare apare însăși condiția umană: limitele și nelimitele omului. Limitele: *omul-cheie*, instrument în mîna destinului; nelimitele: *omul-avînt*, prin care se realizează destinul lumii. Zbuciumul lui Manole nu este altceva decît ritmul esențelor care tinde să irumpă în lumea individuală, în lumea spațiului și timpului".

Animatorul actului creației lui Manole este iubirea, iubire care cere jertfă supremă, adică moarte. Manole clădește din iubire cu iubire. Mira intrînd în zid va străluci peste vreme. Zidurile plîng, plînsul fiind însă un cîntec de iubire și slavă. „Glasul iubirii este ceea ce susține lumea, o înalță și o duce înainte".

Așadar, toate personajele lui Blaga sînt purtătoare de semnificații majore, dramaturgul știind cînd să le pună să vorbească.

Astfel, în primul rînd, personajele se autocaracterizează prin acțiunile proprii, prin vorbire, prin gestică; se caracterizează între ele prin păreri și situații. Un rol deosebit îl are însă și caracterizarea de către autor — caracterizare sintetizată în deschiderile actelor și în indicațiile scenice, de pe parcurs, multe din acestea constituindu-se în adevărate sugestii psihologice care conduc la creșterea dramatismului. Reamintim notațiile scenice ce-l privesc pe Vodă: „își mută toiagul dintr-o mînă în cealaltă și privește tulburat și mut" — fără replica personajului.

Sînt relevante prin încărcătura artistică: metafore, comparații, personificări, antiteza și limbajul pe care Blaga îl îmbogățește cu proverbe și zicători, expresii populare care dau originalitate dramei.

De asemenea, multe din replici se constituie ca sentințe ale iubirii, vieții, morții, certitudini de bine și frumos, căpătînd valoare gnomică.

Mit al miturilor, capodoperă a literaturii române, ca de altfel întreaga creație a lui Lucian Blaga, drama *Meșterul Manole*, aduce ca și *Corola de minuni a lumii* măiestria ta-

lentului scriitoricesc, a concepţiilor filosofice, artistice şi de limbă românească ridicate la rafinamentul intelectual circumscris în universalitate, alături de creaţii cum sînt cele ale lui Eschil, Dante, Goethe.

„Drama Meşterul Manole este un monument al omului în plină înălţare, prin suferinţă, a sufletului creator din om — este monumentul unei poveşti de iubire care se perpetuează din veac în veac, prin cîntec şi cuvînt, prin freamătul pădurii şi murmurul apelor. O poveste ca niciodată..." (Liviu Rusu, *De le Eminescu la Lucian Blaga* — Cartea Românească, 1981) *(C.B.)*

MANOLE CRUDU

Moartea unui artist de Horia Lovinescu

Drama *Moartea unui artist* se înscrie în rîndul dramelor care valorifică motivul popular al *Meşterului Manole* — mitul sacrificiului pentru creaţie, aşa cum îl întîlnim la: Octavian Goga, Lucian Blaga, Adrian Maniu.

Reinterpretînd motivul Meşterului Manole, dintr-o perspectivă modernă, dramaturgul subliniază ideea potrivit căreia creaţia reprezintă semnul puterii omului asupra morţii şi al haosului, şansa de salvare, convingerea că arta îi asigură eternitatea.

Eroul dramei, Manole Crudu, sculptor de faimă mondială, la vîrsta de 58 de ani se zbate dramatic între continuarea activităţii care implică sacrificiul sănătăţii sau sfîrşitul acestei activităţi care înseamnă de fapt moartea totală. Conflictul se accentuează profilînd un erou complex — şi prin confruntările cu fii săi, Vlad şi Toma; între el şi Cristina, care-i respinge dragostea; între el şi Claudia care-i refuză căsătoria. Dramele sale sufleteşti se vor sfîrşi în momentul reluării activităţii artistice, prin care va renaşte ca pasărea Phoenix, dar aceasta-i va aduce trecerea în nefiinţă, trecerea sugerată în plan mioritic, vegheată de Domnica, şi ea un simbol al mitului mioritic şi care face cu Manole Crudu o pereche

de generaţie şi de detaşare superioară în raport cu ideea de moarte.

Manole Crudu se conturează în contextul dramei ca fiind un personaj viguros, verosimil, complex din punct de vedere psihologic — artist, tată, bărbat îndrăgostit, care trăieşte succesul dar şi sentimentul morţii, al neantului — pus în situaţia limită.

Atent cunoscător al sufletului uman, dramaturgul foloseşte toate modalităţile de caracterizare, specifice genului dramatic — autocaracterizarea (prin ceea ce gîndeşte, ce spune, cum spune, gestică), caracterizarea indirectă, prin intermediul celorlalte personaje — Vlad, Toma, Cristina sau Claudia, Domnica şi caracterizarea directă, de către autor, prin indicaţiile scenice.

Fiul său Vlad, artist, ca şi Manole, nu-i înţelege vocaţia, luîndu-l în derîdere. După o dură confruntare, în care Manole îi explică şi-i arată schiţele proiectate pentru „zburătorul" ce ar urma să reprezinte „o statuie care să sugereze saltul omului într-un ev" şi care „să se înalţe pînă la mit". Mărturisindu-i neputinţa de a ţine dalta în mînă, încearcă o colaborare cu Vlad, acesta făcîndu-şi o ucenicie „solidă, onestă trainică". Dramaturgul îi surprinde într-o antiteză — starea euforică a lui Manole şi surîsul îngheţat care se transformă într-un rîs puternic a lui Vlad, sugerînd de fapt şi lupta între generaţii — Vlad: „Ha-ha-ha! Colaborare! Dumneata, capul şi eu, unealta. Eşti şiret tată, dar eu ţin la mica mea personalitate". Şi apoi continuă: „Arta dumitale în întregime, nu-mi place (în derîdere). Apologia puterii creatoare a omului! Noul Adam! Triumful raţiunii! Ai o filozofie învechită; de predicator umanist, tată. Nu înţelegi nimic din spiritul adevărat al timpului. Chiar dacă aş vrea să lucrez cu dumneata, n-aş putea. Am o altă concepţie despre artă". Dialogul continuă pe tema creaţiei, delimitînd cele două concepţii, reprezentate de două generaţii şi prefigurînd două ipostaze artistice, două dimensiuni — una a lui Manole şi cealaltă a lui Vlad. Plecînd de la ideea că sculptura lui Manole „stă" şi cea a lui Vlad reprezintă o „bîlbîială", care încearcă să imite vorbirea, *Vlad* (pentru prima dată aprins, pînă acum a fost rece şi ironic) rosteşte sentenţios: „Perfect. Bîlbîială! Nici nu ştii ce bine ai nimerit. Dar nu o bîlbîială ce

încearcă să imite vorbirea, ci care-și bate joc de ea, îi dă cu tifla. Prefer să mă bîlbîi, decît să fac fraze frumoase. E mai onest. Îmi bîlbîi neputința. Mă simt mai cinstit și mai curat trăind în urangutan, decît simulînd credința în mitul desumflat al omului. Și în loc să scluptez „zburător" și „Primăveri" eu vreau să mă bîlbîi, să mă bîlbîi, să mă bîlbîi!" (Iese).

Manole trăiește o a doua dramă sufletească în confruntarea cu Toma, al doilea fiu pentru care universul artei este mic față de „setea și mijloacele formidabile de cunoaștere ale științei", el avînd preocupări în acest domeniu. Toma privește arta din perspectiva istorică — simbolizînd etape și drame, exlcuzînd arta „de azi" care „rareori" îi dă „sentimentul esențialului". „Între universul dumitale — i se adresează lui Manole — și universul cercetărilor mele e o prăpastie de eră geologică..."

Eșuînd în dragostea pe care i-a propus-o Cristinei (fiica menajerei lui) și căreia-i mărturisește: „Pentru mine tu însemni mai mult decît îți poți închipui, pentru că tu, prezența ta... e viața. Înțelegi?" Cristina, îi mărturisește însă respectuos: „Maestre, Dumneavoastră sînteți pentru mine ca un luceafăr... eu vă iubesc ca o fiică"; alesul ei fiind Toma, dramatismul situațiilor se accentuează.

Manole este refuzat de actrița Claudia Roxan, căreia ar fi vrut să-i ofere șansa căsătoriei, după un timp îndelungat de prietenie (douăzeci de ani). Claudia îi răspunde ironic că rolul de soră de caritate îl poate îndeplini și fără a trece pe la Starea Civilă. Într-o scenă de afecțiune deosebită, ea îi mărturisește strîngîndu-i capul la piept: „Ah, ce mult, ce mult te-am iubit omule..." Manole își mărturisește și el iubirea, dar, lucidă, Claudia subliniază prin afirmația ei puternica personalitate creatoare a lui Manole: „Tu n-ai iubit cu adevărat niciodată, Man. Și pe nimeni. În afară de sculptura ta. Restul a fost surplus de bogăție. Risipă. Chef." Și punîndu-și mîna emoționant la gură, neprimind confirmarea dragostei lui Manole, continuă: „În primul rînd, ești de un egoism monstruos, rapace și fără scrupule în tot ceea ce nu e arta ta". Acceptînd replica potrivit căreia arta a concentrat tot ceea ce a fost mai bun în Manole, Claudia explică esența dragostei lor: „...ceea ce numești tu dragoste a fost, în viața ta, doar pinten pentru imaginație și senzualitate, nu sens de existență și împlinire. Am

ştiut asta şi am acceptat". Cu toate acestea Claudia va rămîne, pînă la finalul vieţii, lîngă Manole ocrotindu-i singurătatea.

Toate aceste situaţii de viaţă îl determină pe Manole să să izoleze, dar nu să se lase învins. Închizîndu-se în atelier, va modela un grup alegoric prin care va sugera propria sa spaimă de moarte, încercînd astfel o înălţare prin purificarea sufletească, şi îi va explica lui Vlad: „N-am făcut-o eu, ci frica mea. Acum frica asta nu mai e în mine, ci acolo, pe soclu, deşuchiată şi neruşinată. De aceea am rîs înainte, pentru că am descoperit, dintr-o dată... că nu-mi mai este frică (cu exaltare). Niciodată n-am fost atît de liber şi de puternic ca acuma. (Îşi duce deodată mîna la piept, cu o expresie de cumplită durere). Nu-i nimic, asta n-are nici-o însemnătate. A obosit hoitul. Se cere la odihnă. Atîta tot". Imaginîndu-şi un dialog simbolic cu moartea Manole rosteşte — cum bine precizează dramaturgul — *cu un fel de satisfacţie a disperării*: „Mai învins strigoaico. De acum înainte n-am să-mi mai ascund capul în nisip, ca să nu te văd, n-am să mai încerc să fug. O să te privesc drept în faţă! O să te văd numai pe tine! Şi o să-ţi fac chipul, ca să înnebunească alţii de frică şi greaţă".

Desigur, cu unele imperfecţiuni (chiar finalul — puţin dramatizat — rostirea versurilor din *Mioriţa*), Horia Lovinescu realizează prin personajul său Manole Crudu un simbol al tragicului în confruntarea cu complexitatea vieţii, în care actul creaţiei este definitoriu.

Drama este şi o pledoarie pentru înţelepciune, echilibru, găsirea resurselor umane pentru a învinge neputinţa, eşecul şi chiar sentimentul fricii de moarte, aşa cum afirma Mircea Eliade: „Românul nu caută moartea, nici n-o doreşte — dar nu se teme de ea".

Constantin Cubleşan referindu-se la dramaturgia lui Horia Lovinescu, apreciază că: „Aproape fără excepţie eroii săi — tipologic vorbind, creatori — se află în momente de acută nelinişte, încercînd să-şi evalueze critic activitatea, cheltuirea existenţială socialmente utilă pînă la acel moment, al declanşării crizei, întotdeauna de pe pragul înalt din faţa perspectivei crepusculare a vieţii".

Acelaşi sens al căutărilor îl găsim şi la Manole Crudu în *Moartea unui artist*, sculptorul a cărei celebritate făcuse

înconjurul lumii, şi care ajuns la acest apogeu se simte astfel responsabil în faţa propriului destin. Cuvintele lui sînt pretenţioase: „Pur şi simplu cred în demnitatea umană şi ştiu că, în imensitatea unui univers ostil sau indiferent, unica soluţie pentru om e de a rămîne cu înverşunare fidel lui însuşi, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva necunoscutului şi de a cîştiga teren pentru ordinea lui umană. Viaţa merită să fie iubită tocmai pentru că ea ne-a făcut oameni, şi nu pietre sau şacali!" Replica ce-i defineşte crezul artistic este rostită în legătură cu discuţia privind gravura lui Goya *„Somnul raţiunii zămisleşte monştri*: „...eu nu vreau să dorm! Şi asta a fost totdeauna aspiraţia ultimă a artei mele: să fie trează. N-am sculptat niciodată larve şi monştri. Sînt om. Şi pentru mine omul e liber şi puternic".

Eroii lui Horia Lovinescu, între care şi Manole Crudu, meditează în momentele de criză asupra faptului că viaţa se cere trăită conştient de măsura valorii tale, implicîndu-te în ceea ce are ea mai frumos, mai bun şi mai uman. Din punctul de vedere a lui Mircea Iorgulescu: „Indiferent de problematică, sens, alcătuire compoziţională în cadru teatrului, Horia Lovinescu se opreşte cu insistenţă asupra unor momente de surpare, de cădere, de prăbuşire a unei structuri ce pînă atunci putea să reziste tuturor încercărilor". *(C.B.)*

MANOLE PĂR-NEGRU

Fraţii Jderi de Mihail Sadoveanu

Este şeful clanului Jderilor, al „Oamenilor Măriei sale". De fapt, toţi membrii familiei au trăsături generale comune, fiind crescuţi să răspundă aceloraşi principii: devotament, credinţă pînă la sacrificiu faţă de domn, curaj, cinste, respect faţă de rînduielile străvechi ale domniei. Familia lui Manole Păr-Negru este celula societăţii pe care se bazează Domnul, în politica sa, reprezentînd Moldova, familia cea mare.

Această organizare socială cu rînduieli temeinice determină existența fiecărui membru al clanului , observă N. Manolescu.

Însemnul familiei comisului Manole Păr Negru este pata de jder pe care o moștenesc, identificîndu-se, toți ce se nasc de parte bărbătească. Astfel, Ionuț Jder cel mititel este urmărit de la apariția și conturarea semnului (pata de Jder) pînă la bărbăția sa deplină; la acest semn se adaugă virtuțile cunoscute ale șefului familiei, om de credință și apropiat voievodului.

Manole Păr-Negru fusese comis al răposatului Bogdan — voievod, părintele măriei sale Ștefan și era acum velcomis al lui Ștefan domnul.

El este autoritatea supremă a clanului Jderilor. Prin el și membrii clanului se asigură atașamentul față de politica domnitorului, patriotismul mergînd pînă la jertfa totală.

În spiritul principiilor și cerințelor epocii medievale, comisul pretinde fiilor săi supunere față de lege și domn, respectarea rînduielilor de viață moștenite. Din voința domnului, comisul are în grijă hergheliile domnești de lîngă apa Moldovei, fiind „doftor", priceput cunoscător al tuturor leacurilor care asigură sănătatea și nașterile hergheliei, dar și paza strașnică. Ca om al Măriei sale și șef al clanului Jderilor, numai el și ai săi se îngrijesc și răspund de soarta lui Catalan, calul favorit al domnului. El este cunoscut pentru meșteșugul său, admirat de Jder cel mititel... „Unde știm noi una, domnia ta știi zece; le știi toate metehnele"... i-ai doftorit cu mare iscusință; numai cît te-i uita la Vizir și cît vei pune un deget asupra lui ș-ai să știi ce este de făcut... căci dumneata nu ești numai doftor al lui Vizir, ci și prietin al măriei sale".

Spiritul clanului, comuniunea ce-i unește sînt asigurate prin autoritatea comisului Manole Păr-Negru care veghează la însușirea și respectarea întocmai a politicii domnitorului. Nimeni n-are voie să comenteze defavorabil sau să nu se supună poruncilor voievodului, pe care toți îl venerează. Duhul stabilității și echilibrul clanului, unitatea lui se răsfrînge asupra întregii Moldove. Comisul și familia sa reprezintă liantul dintre indivizi, țară și voievod. El asigură afirmarea spiritului național și formarea conștiinței individuale și sociale.

Comisul este un vechi om de arme, curajos, plin de bărbăţie. Împreună cu Simion şi slujitorii săi zădărnicesc încercarea căpitanului Gogolea, care voia să-l fure pe Catalan.

Despre tinereaţea comisului vorbeşte mai ales comisoaia Ilisafta, ale cărei împunsături ascund iubirea ei veche pentru comis. Ea actualizează anii învolburaţi de tinereţe ai comisului cînd a venit la fereastra sa de „l-au hămăit cîinii" şi „s-au vîrît în pod". Tot ea îl înţeapă cu vorba despre „acel copil" care nu se ştie de unde vine, încît comisul exasperat îi replică: „Ar fi trebuit să am totdeauna la mîne răbuş, ca să însemn de cîte ori mi-ai scos ochii cu păcatele şi nebuniile mele". Cînd e vorba de Ionuţ, pe care l-a primit fără rezerve la sînul ei generos de mamă, Ilisafta îl numeşte „tiran" şi „hain" şi „fără minte", „cuc bătrîn". „Ai tot atîta minte ca în acei ani cînd ne-am cunoscut la Tîrgu-Doamnei". Şi memoria afectivă a comisoaiei împrospătează acele amintiri cînd „dumneata te-ai pus să te trînteşti c-un tatar gol pînă la mijloc".

Comisul este în realitate un bonom, el afişează o asprime simulată. De fapt el alimentează verva comisoaiei, pentru că toate alcătuiesc la un loc viaţa clanului.

Comisul are darul tăcerii, nu-i plac vorbele multe şi înflorite, ca şi Voievodului. El are nostalgia tinereţii: „Ehe! Unde-s primăverile mele, care-au fost şi nu mai sînt".

De multe ori, pentru a scăpa de „cîrligul" vorbei Ilisaftei, pentru ca aceasta să nu-l mai „ciocănească", ori îşi ia un ajutor (uneori pe Nechifor Căliman), asupra căruia să se reverse limbuţia comisoaiei, ori, dimineaţa, se scoală devreme şi pleacă încet, hoţeşte, din casa lui.

Comisul este cunoscut şi respectat ca om vrednic, viteaz fără pereche şi cumpănit. „Dac-ar avea mulţi măria sa ca dumnealui comisul Manole Păr-Negru, apoi n-ar mai avea ce lucra divanurile măriei sale; s-ar odihni sabia sa şi i-ar rugini buzduganul".

Dialogul dintre bătrînul comis şi Ionuţ pe tema căsătoriei pretimpurii e plină de savoare, un amestec de înţelepciune şi viclenie, soldîndu-se cu acordul amîndurora.

Rămas în sinea lui cu mîhnirea că stă retras la Timiş şi nu mai este om al faptei, ca în tinereţile sale, pe cîmpul de la Vaslui, aflat alături de măria sa Ştefan, cu toţi feciorii săi, el este o prezenţă simbolică şi are un sfîrşit simbolic: cade eroic împreună cu doi dintre feciori, dîndu-şi jertfa su-

premă ţării şi voievodului său, lăsînd în urma sa un vrednic moştenitor al său şi al întregului neam al Jderilor, pe Ionuţ Jder. *(M.P.)*

MARA

Mara de Ioan Slavici

„Mara" — apreciază Nicolae Manolescu (în *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Editura Minerva, 1980) — este romanul socialităţii învingătoare pe toate planurile în confruntarea cu indivizii, luaţi în parte, pe care natura şi vîrsta îi împing vremelnic le nesupuneri. Colectivitatea face legea pe care individul e ţinut s-o respecte; el nu simte deocamdată în această necesitate supraindividuală caracterul opresiv. O priveşte ca şi cum legea tuturor ar fi bună şi pentru el".

Afirmaţia este ilustrată prin comportamentul Persidei — care-şi înfruntă mama —, a lui Naţl — care-şi înfruntă tatăl—, mentalitatea Marei fiind cea care învinge pînă la urmă. „Realismul romanului lui Slavici constă în zugrăvirea acestui echilibru, doar provizoriu tulburat, dintre viaţa oamenilor şi valorile care le conduc, prin consimţămînt aproape, destinele, dintre adevărurile particulare ale eroilor şi acel unic adevăr general în care se topesc toate" (N.Manolescu).

Considerat cel mai realizat dintre romanele lui Slavici (*La răscruce, Din bătrîni, Manea, Corbei, Din valurile vieţii, Din două lumi, Cel din urmă Armaş*), *Mara* apare în revista „Vatra" din 1894, iar în volum în 1906, în condiţiile în care romanul românesc cunoscuse puţine împliniri — *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu.

Salutat încă de la apariţie de Nicolae Iorga ca o capodoperă a genului la noi, G. Călinescu îi fixează în *Istoria literaturii române* valoarea scrierii: „Pentru epoca în care a apărut, *Mara* trebuia să însemne un eveniment şi astăzi, privind înapoi, romanul apare ca un pas mare în istoria

genului. Şi totuşi el a trecut sub tăcere, toată lumea rămînind încredinţată că scrierea este neizbutită".

În legătură cu universul evocat, spre deosebire de nuvele, unde lumea era „aproape exclusiv ţărănească", personajele din *Mara* se compun din tîrgoveţi, breslaşi, negustori, „mica burghezie" — cum bine a apreciat N. Iorga — şi nu poate fi vorba de zugrăvirea „sufletului ţărănesc de peste munţi", cum avea să aprecieze G. Călinescu.

N. Manolescu explică şi mai bine semnificaţia temei romanului: Dacă mulţi eroi slavicieni sînt preocupaţi de avere, în *Mara* averea se materializează în bani. Ştim că în *Comoara* banul era ochiul dracului, iar în *Moara cu noroc* filosofia scriitorului se exprima prin aceea a bătrînei: „mulţumeşte-te cu ce ai, mult-puţin, nu provoca soarta". Tragedia izbucneşte, în aceasta din urmă, în parte datorită setei de bani, în parte datorită forţării soartei. Pentru prima oară, în *Mara*, autorul vede, fără dubiu, în ban o valoare pozitivă, iar în energia întreprinzătoare a eroinei „un fapt foarte stimabil."

Mara în viziunea lui Călinescu poate fi „tipul comun al femeii mature de peste munţi şi în genere al văduvei întreprinzătoare şi aprige" la care apar atît zgîrcenia cît şi afecţiunea maternă, ea rămînînd însă un personaj din afara sferei social-morale a satului. „Precupeaţa Mara — afirmă Manolescu — e prima femeie capitalist din literatura noastră. Pe ea n-o interesează avuţia funciară, ca pe Dinu Păturică ori Tănase Scatiu, faţă de care înfăţişează un moment ulterior: scopul ei fiind să strîngă bani, întreaga intrepiditate îi este canalizată în afaceri. E o businesswoman. Mara se lansează în afaceri; ea este extrem de calculată, transformînd totul în bani. Preferă să împrumute cu dobîndă decît să investească. Pentru copii pune bani la ciorapi (fiecare copil avînd ciorapul său). Mara este preocupată să tezaurieze capital, averea fiind măsurată prin cîţiva bani, strînge din arenda podului, din afacerea cu pădurea, cu cametele. Toate scenele din roman confirmă cele afirmate mai sus — confruntarea cu Trică în cazul discuţiei privind răscumpărarea de la armată de către Bocioacă; finalul romanului, în care zgîrcenia nu este altceva decît iubirea de bani: „Pare însă că erau prea mulţi bani, aşa, deodată... Era destul să-i dea treizeci, douăzeci şi cinci ori douăzeci de mii. Ceilalţi

tot ai ei rămîn, dar sînt mai bine păstraţi". Aşadar, pentru Mara banul aducea respect şi împăcare.

Romanul este, în primul rînd, „romanul Marei" — surprinzînd aspecte ale lumii meseriaşilor, breslelor, intelectualilor, raporturi sociale, religioase din lumea înfăţişată. Prin spaţiu şi timp, acţiunea romanului se situează în perioada copilăriei autorului, întîmplările desfăşurîndu-se în zona Aradului — Radna, Lipova —, precum şi la Budapesta, Viena' univers cunoscut de scriitor şi posibil de identificat şi în memorialistica lui Slavici. Romanul este alcătuit din 21 de capitole, urmărind destinul Marei, precupeaţă din Radna, al copiilor ei, Persida şi Trică. Văduvă, eroina, prin spiritul ei întreprinzător, reuşeşte să ducă o viaţă prosperă. Asigură Persidei, cu eforturi financiare reduse, educaţie corespunzătoare la călugăriţe, iar lui Trică îi asigură meseria de cojocar, după o perioadă de ucenicie la Bocioacă.

Romanul se constituie şi ca un roman despre iubire şi căsnicie, proiectînd în prim plan dragostea dintre Persida şi Naţl feciorul măcelarului Hubăr. Se poate vorbi şi de un roman al Persidei — dragostea ei situîndu-se între teologul Codreanu care o iubeşte şi Naţl, fiul măcelarului bogat, dar de altă confesiune; alegerea este pentru cel din urmă.

Sînt redate, gradat, stările sufleteşti ale Persidei, de la primele momente, în care-l vede de la fereastra chiliei mănăstirii pe Naţl şi de cînd simte „că nu mai poate să fie ceea ce a fost", la cele două întîlniri ale tinerilor, la căsătoria fără învoirea părinţilor şi la fuga lor, la reîntoarcerea şi aşezarea în rîndul colectivităţii, potrivit tradiţiei.

G. Călinescu apreciază faptul că „Însuşirea esenţială a lui Slavici este însă de a analiza dragostea, de a fi un poet şi un critic al eroticii rurale dintr-o provincie, de oameni mai propăşiţi sufleteşte, în stare de nuanţe şi de introspecţii, deşi nerupţi încă de hieratica etnografică. Jumătate din roman notează încet, răbdător, aprinderea, propagarea şi izbucnirea iubirii la o fată conştientă prin frumuseţe de farmecul ei".

Paralel cu viaţa Persidei este relevată viaţa lui Trică, şi el un personaj principal al romanului, care refuză să facă compromisuri morale vieţii. Astfel, deşi legat prin interese de familia lui Bocioacă, refuză o eventuală legătură cu soţia cojocarului, plecînd la armată pe front. Deşi Mara pare

a-l împinge în mrejele unei aventuri „Nu dau nici un ban! răspunse Mara îndărătnică. Dacă te vei încurca, atîta pagubă! Ce pierzi? Nu e rușinea mea, nici a ta ci a ei! Vorba e să nu-ți umble gura". Se bucură atunci cînd Trică hotărăște să plece pe front și, disimulînd, acționează exploziv: „chiuie, bate din palme", îmbrățișeaza pe toată lumea. Aceasta fiind încă o dovadă a punctului de rezistență, al tăriei cu care se înfruntă cu opinia mulțimii și răsturnările imprevizibile de situații exprimate de gîndurile și reacțiile Marei: „Tot n-avea nimeni fecior ca dînsa!" sau „Trebuia neapărat să le spună tuturor, fiecăruia în taină, că n-are nimeni ginere ca al ei!" deși toate acestea, precum și altele le spunea cu ochii în lacrimi, cu tremurul mîinilor care țin banii, în toate aceste „mulțumiri sufletești" identificîndu-se o oarecare obosealã psihică.

Și fiindcă romanul este un roman al copiilor și părinților (Mara, Persida, cuplurile Hubăr — Hubăroaia și Bocioacă — Marta) relevăm și modul în care Hubăr rezolvă cazul lui Bandi, copilul psihopat, rezultat din căsătoria cu Reghina, și pe care încearcă să-l adopte, dar plătește cu viața întrucît compensația este tardivă! Așadar, în numele unui imperativ etic, finálul romanului, deși capitolul se numește *Pace și liniște*, Bandi îl omoară pe bătrînul Hubăr — cazul fiind ereditar, psihologic, mergînd spre naturalism.

Roman al destinului, Mara se conturează, încă de la primele pagini, prin ceea ce face și ceea ce este: „Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vînt, Mara stă ziua toată sub șatră, în dosul mesei pline de poame și de turtă dulce.

La stînga e coșul cu pește, iar la dreapta clocotește oala fierbinte pentru vornoviște, pentru care rade din cînd în cînd hreanul de pe masă". „...cînd simte greul vieții, Mara nu plînge, ci sparge oale ori răstoarnă mese și coșuri. Ea își dă însă seama cît a avut cînd a rămas văduvă, cît are acum și cît o să aibă odată — și chiar Mara să fii, te moi cînd simți că e bine să fii om în lumea asta, să alergi de dimineața pînă seara și să știi că n-o faci degeaba".

Așadar, Mara este tînără, voinică, harnică, are ceva avere (casă, vie, pămînt), dar își etalează zi de zi situația ei mizeră, de văduvă sărmană, jucînd rolul victimei, rol care conduce la deconcertarea adversarului.

A devenit celebră fraza care deschide romanul: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuţii de ei, dar era tînără şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi noroc", frază care se regăseşte ca un latmotiv: „Închinaţi-vă şi voi, sărăcuţii mamei!" sau „Sînt săraci, sărăcuţii, că n-au tată, e săracă şi ea, c-a rămas văduvă cu doi copii"! De aici, prin folosirea stilului indirect liber se realizează caracterizarea Marei din perspectiva colectivităţii în care trăieşte şi din perspectiva interioară, psihologică, aşa cum ar vrea să fie.

Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români* remarcă în legătură cu I. Slavici că acesta introduce oralitatea înaintea lui Creangă, folosind „forme orale, ziceri tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean", lui Slavici lipsindu-i jovialitatea şi vorba lui Creangă.

„Ceea ce apare nou şi fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract. (...) Dar cu mijloace sărace izbuteşte Slavici să dea personagiilor lui o viaţă interioară, surprinsă într-o adîncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale".

De cele mai multe ori capitolele încep cu secvenţe ilustrative sau reflecţii morale cu valoare gnomică, de sentinţă: „Nu-i nimic mai iute decît gîndul, iar vorba poartă gîndul dintr-un om într-altul"; „E mare stăpînă ruşinea, şi om să fii, ca să nu i te pleci, dac-o cunoşti": „Datoria să ţi-o plăteşti la timp, căci are şi ea rostul ei şi nu stă, dac-o laşi nebăgată în seamă, în amorţire, ci mişcă şi creşte de n-o mai poţi stăpîni în cele din urmă".

Stilul romanului se caracterizează prin concizie, sobrietate, oralitate — interogaţiile şi exclamaţiile retorice, enumeraţia, inversiunile topice, lipsa de podoabe stilistice dau originalitate creaţiei lui Slavici.

Valoarea creaţiei lui Slavici l-a determinat pe D. Micu să-l numească pe I. Slavici „un Balzac al satului românesc".

(C.B.)

MAXENȚIU

Concert din muzica de Bach de Hortensia Papadat-Bengescu

Personajul se înscrie preferinței scriitoarei pentru studiul stărilor maladive, fizice și psihice ale omului: tuberculoza prințului Maxentiu, în *Concert din muzica de Bach*, miocardita în *Drumul ascuns*, nevropatia în *Fecioarele despletite* (unde este prezent și Maxențiu, ca logodnic al Elenei Drăgănescu).

Bolnav de turberculoză într-o formă gravă, căsătorit cu Ada Razu, „făinăreasa", din snobismul și dorința de parvenire a acesteia, Maxentiu este un „caz" asupra căruia autoarea insistă, dezvăluind relația dintre latura fizică și latura morală a personalității.

„Dacă Rebreanu a creat stilul zguduitor, Hortensia Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor, variațiuni pe tema aceleași senzații; scormonire în adîncime" (Tudor Vianu).

El însuși rod al unei eredități șubrede (fiu al unei cîntărețe de varieteu, Zaza, și al unui bătrîn aristocrat decavat), personajul e urmărit în declinul său biologic progresiv și reflexele din conștiința sa. Maxentiu este „floarea de seră a unei rase istovite" (E. Lovinescu).

Hortensia Papadat-Bengescu introduce tehnica punctelor de vedere în construirea personajelor ilustrată de A. Gide, V. Woolf, W. Faulkner sau Camil Petrescu în *Patul lui Procust*. Personajele se definesc nu atît prin caracterizarea directă a autoarei (deși au inițial cîte o mică „etichetă" — „buna" Lina, „frumoasa" Lina, Nory „feminista", Lică „Trubadurul"), cît mai ales prin comentariile altor peronaje — reflectări, tehnica fiind mascată de „aerul de bîrfă de salon" al relatărilor (G. Călinescu). Tehnica portretistică a autoarei este modernă — un personaj prezentat cu multiple și variate imagini ale mai multor personaje, ale personajului însuși conturat de către autoare sub forma unui rezumat concis. Constantin Ciopraga consideră că „toată noutatea romancierei ține de arta de a elabora portrete în trepte, prin tușe succesive, de la diverse niveluri, din per-

spective schimbate". Complexitatea personajelor se realizează astfel în timp.

Maxenţiu, de pildă, văzut de Lică, este „un biet coconaş galben ca de ceară, cu gene roşii şi cu ochii pătaţi. Purta o bărbiţă blondă ascuţită, cu fire veştede", un „bărbat lingav". Ada, în sinea ei: „S-a ramolit de tot! gîndi. Ce sunt ochii ăia galbeni? Stîrpitură de viţă mare. Nobil am vrut, nobil am".

Personajele se contemplă, se autoobservă, cercetează pe ceilalţi şi sînt şi ei la rîndul lor sub lupa observaţiei. La Maxenţiu, autoarea urmăreşte evoluţia bolii şi reflectarea ei şi a întîmplărilor din jurul său, în conştiinţa acestuia. Maxenţiu este un introspectiv (procedeu modern — realism psihologic). El are plăcerea de a-şi contempla propria suferinţă şi descompunere datorită bolii: „Pentru el interiorul era accesibil. Nu-l vedea aşa cum vede chirurgul un trup deschis, el vedea cu un fel de facultate tactilă ca şi cum pe fiecare parte a trupului sensibilitatea îi dezvolta mii de ochi întorşi înăuntru. Chiar şi în somn urmărea ceea ce se petrece acolo ca o veghe văzînd prin întuneric".

Scriitoarea insistă asupra egoismului de bolnav, dezvăluie relaţia străină, rece pînă la duşmănie faţă de Ada, soţia lui (mai ales de cînd intuieşte relaţia intimă cu Lică, ostentativ de sănătos). Găsise două sisteme pe care le specula: boala lui şi pe Lică (...). Răutăţile erau picături ce-i puneau sîngele în mişcare, ce-i umpleau cavernele reci".

În capitolul în care Ada prezintă soţului ei pe domnul Lică Petrescu, numit şi Lică Trubadurul, pe care îl angajeaza să se ocupe de caii de rasă ai prinţului, sînt puse în lumină tehnici tradiţionale şi moderne: comentariul autoarei, monologul lui Maxentiu, minuţia descrierii bolii acestuia — monologul interior, reacţia lui Maxenţiu la apariţia Adei — Lică, dedublarea lui Maxenţiu (gîndurile sale revoltătoare şi vocea blîndă, reţinută în dialogul cu Ada). După cum observa Tudor Vianu, „viaţa obscură a conştiinţei joacă şi în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă, dar nu luminată, în timp ce la doamna Papadat — Bengescu ea este supusă scalpelului incisiv şi lentilelor măritoare ale analizei pînă este transformată în luminoasă conştiinţă (...) ea vrea să facă sensibil ceea ce scapă vederii. Aşadar, psihologie dintr-un unghi de vedere raţional, logic".

Maxenţiu îşi urmăreşte boala minuţios, cu o plăcere cinică în planul conştiinţei sale, dezvăluind sensibilităţi reale, vulnerabile.

Totul e înregistrat amănunţit, sobru, meditativ şi impresionant. „Aşa cum îşi periclita altădată viaţa prin efortul de a nu tuşi, aşa cum se complăcea în tuse pînă la înec, nu se ajuta cu nimic, i se părea că face bine să zdruncine bieţii muşchi, să tragă din bietele fibre, să-şi zdrobească plămînii putrezi ca să ducă la maximum acea convulsie. Credea că va curăţa astfel locul unde stau zgîrieturile şi spatele, dar avea nădejdea că tusea va reîncepe pentru ca prin dovada ei să i se manifste iarăşi o viaţă, care, în pauze, părea că-l lasă vid, prea uscat".

Personajele Hortensiei Papadat-Bengescu se prezintă cu o imagine dublă: exterioară (masca) pentru salvarea aparenţelor şi respectarea convenienţelor, din snobism, şi lumea interioară stratificată. Maxenţiu este obligat „să joace comedia tragică a vieţii de toate zilele, cu un program de osteneli mărunte şi inutile care îl epuizează şi-i amplifică suferinţa": plimbatul cu trăsura împreună cu Ada, seratele, prietenii, în timp ce el simţea că „sărmanul" său corp se va desface „din toate niturile", un manechin îmbrăcat în ţinută de „sportsman". Maxenţiu, bolnav, „se sileşte să urmeze necanica mondenităţii" (G. Călinescu).

Urmărit în evidenta sa degradare fiziologică, Maxenţiu manifestă comportamentul unui degenerat: „Ceea ce-i plăcea mult era năduşeala. Ascundea momentul transpiraţiei înadins ca să rămînă în izul ei, numai cînd începea tremurul cerea speriat să fie primenit, dar nu lăsa să-i ia cămaşa de tot. O mai ţinea pe pat, aşa, udă (...). Îşi iubea mizeria, aşa cum alţii îşi iubesc viţiul, cu voluptate şi ruşine". „Coborînd tot mai adînc în zonele interioare ale fiinţei umane, aprofundînd o reacţie sufletească, un gest, amănuntul psihologic, scriitoarea aminteşte de tehnica analizelor lui Marcel Proust" (T. Vianu).

Maxenţiu depăşeşte însă şi faza egoismului şi răutăţilor, realizînd cu luciditate sfîrşitul. „Nu mai ura pe nimeni, nu se mai iubea pe sine", devenise „blînd şi umil". Acum doctorul, infirmiera, servitorii, Ada, toţi erau dovezi ale mizeriei mărturisite. Nici el nu mai avea nici o întoarcere spre interior. Nimic acum din misterele subtile, din tragediile

subterane nu-l mai interesa. Cu toată atenția își examina ligheanul, batista și sta în patul imaculat cu un fel de voluptate a nesimțirii. După atîta constrîngere era o orgie de tuse, de expectorări, de toate mizeriile concrete ale boalei". El va sfîrși în sanatoriu.

În roman mai apar și alte personaje grotești și patologice, o întreagă estetică a urîtului, ilustrînd tare biologice și sociale (gemenii Mika-Le, Rim, Sia „amorțită și ursuză, tembelă") ecou al naturalismului în literatura analitică.

Prințul Maxențiu este un personaj remarcabil în literatura română, în care sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea. *(M.P.)*

MIHAI [VITEAZUL]

Pașa Hassan de George Coșbuc

După cum observa I. Rotaru, din clipa în care „tabloul intră în mișcare", Coșbuc rămîne neîntrecut. Propozițiile sînt scurte, dinamice. Predomină exclamațiile, iar imaginile vizuale și cele de mișcare sînt foarte pregnante. Secvențele se succed cinematografic, poetul slujindu-se cînd de un „și" narativ, cînd de o anaforă sau de o sugestivă comparație pentru a sublinia vitejia voievodului român: „Ca volbura toamnei se-nvîrte el roată / Și intră-n urdie ca lupu-ntre oi / Și-o frînge degrabă și-o bate-napoi / Și-o vîntură toată".

În ciuda aurei eroice, legendare, eroii „se mișcă într-un spațiu de familiaritate" (P. Poantă), fapt ilustrat prin multitudinea elementelor limbajului popular, turnate în tiparul expresiv al imaginilor artistice, ca, de exemplu, comparația hiperbolică (de tip popular): „ca volbura toamnei", „ca lupu-ntre oi", sau folosirea lui „și" narativ prin care se ilustrază intrarea vijelioasă a domnitorului român în urdia păgînă.

În secvența următoare (strofele 5, 6), figura lui Mihai domină cîmpul de bătaie, îngrozind sufletele turcilor și ale căpeteniilor lor. Este momentul cînd teama și panica se

instalează definitiv în inima dușmanului. Văzut de Hassan, Mihai cutreieră vitejește cîmpul „tăind de pe cai", dar imaginea lui se amplifică în mintea conducătorului turc, pînă la dimensiuni apocaliptice: „El vine spre pașă: e groază și vai, / Că vine furtună".

Figurile celor două personaje, Mihai Viteazul și Pașa Hassan — vor fi admirabil caracterizate, prin intermediul antitezei și al hiperbolizării, în secvența următoare, magistrală (strofele 7—11 inclusiv), conținînd *tabloul* dramatic al *confruntării*, axat pe dualitatea vitejie — lașitate.

Poetul pune față în față pe cei doi conducători, diferiți nu numai prin trăsăturile moral-sufletești, care le justifică acțiunile, dar și prin cauza pentru care luptă: independența, libertatea, pe de o parte, și cotropirea, subjugarea, pe de alta. G. Coșbuc „care avea vocație epică și dramatică" (G. Călinescu), ilustrează magistral încordarea situațiilor, reușind să dea eroilor săi proporții impunătoare.

Schița de portret pictural, sugerînd groaza conducătorului turc, e admirabil surprinsă în momentul provocării la luptă în doi: Hassan, care văzuse înfrîngerea rapidă a oștilor sale, zdrobite de iureșul trupelor românești, nu poate rezista tensiunii confruntării cu „ghiarul". Cuprins de disperare, înfricoșat, Hassan devine ridicol. El nu răspunde strigătului de bătaie lansat de Mihai „Stai, pașă, o vorbă de-aproape să-ți spun, / Că nu te-am găsit nicăierea"; „Stai, pașă / să piară azi unul din noi"! — ci, obsedat în fuga lui înfricoșată de figura „ghiarului", despre care se dusese vestea pe Dunăre, „aleargă de groaza peirii bătut / Mănîncă pămîntul". Dialogul ca și vorbirea directă trădează vocația dramatică și epică a lui G. Coșbuc.

Domnitorul român e hotărît să cîștige biruința cu prețul vieții, dacă va fi cazul, în timp ce frica lui Hassan atinge proporții uriașe, ca de coșmar, fapt conturat printr-o metaforă de mare forță evocatoare: „Cu frîul pe coamă el *fuge nebun* / , că-n ghiară de fiară și-n gură de tun / Mai dulce-i peirea."

Chipul lui Mihai Viteazul este reliefat prin tehnica gradării comparațiilor cu elemente ale naturii. El e „suflet de vînt", „volbura toamnei", ca ulterior să devină „furtună", cu vorba de „tunet", portret înspăimîntător și măreț în același timp. Figura lui Mihai capătă, astfel, în imagi-

nația bîntuită de spaimă a turcului, proporții uriașe: „Sălbatecul vodă e-n zale și fier. / Și zalele-i zuruie crunte / Gigantică poart-o cupolă pe frunte / Și vorba-i e tunet, răsufletul ger / Iar barda-i din stînga ajunge la cer, / Și vodă-i un munte".

Din acest portret, bazat pe exagerări intenționate, pe metaforă și simbol (vorba-i un tunet", „răsufletul ger" și „vodă-i un munte") rezultă convingător valoarea artistică a hiperbolei („barda-i ajunge la cer", „poart-o cupolă pe frunte") Strofa a VIII-a e făcută din cîteva onomatopee "(zalele-i zuruie") și-i clădită pe ritmuri perfecte; impresionează și vocabularul („fier", „zale", „zuruie", „tunet", „ger", „vodă-i un munte").

La G. Coșbuc epicul este un mijloc de dezvăluire a sentimentelor care însuflețesc personajele surprinse a făptui acțiuni vitejești. Prin mulțimea verbelor autorul compune o figură legendară a eroului Mihai: el „zărește" dușmanul, „se-ntoarce și pleacă", „intră-n urdie", „și-o frînge", „și-o bate", „și-o vîntură", „aleargă", „împrăștie singur", „cu-treieră cîmpul", „vine furtună". El e plin de curaj, de vitejie.

În contrast cu Mihai Viteazul, surprins de autor tot timpul în acțiune, Pașa-Hassan este conturat inițial static și apoi descriptiv, accentul căzînd pe transmiterea reacțiilor lui înspăimîntate. Cuprins de spaimă nețărmurită, acesta aleargă spre un loc de salvare. Poetul a izbutit magistral să pună în relief groaza care-l cuprinde încetul cu încetul pe cotropitor, folosind diferite mijloace artistice. El surprinde *a*) înfățișarea fizică: pașa are „ochii de sînge", „barba vîlvoi", îi „dîrdîie dinții" și-i „galben pierit"; *b*) gesturile necontrolate: lovește „cu scările" coapsele calului, îl bate peste gît „cu pumnii-amîndoi", „turbanul îi cade și-l lasă căzut", „își rupe cu mîna vestmîntul" care-l ține în loc; el ne redă senzațiile vizuale și auditive, care capătă, în imaginația celui fugărit, proporții apocaliptice: vorba lui Mihai i se pare „ca tunetul", răsuflarea lui e „ger", zalele-i „zuruie crunte"; căciula lui e „o cupolă gigantică", barda din mîna stîngă i-ajunge „la cer", vodă-i „un munte", așa că invadatorul „zboară șoimește": „Turbanul îi cade și-l lasă căzut; / Își rupe cu mîna vestmîntul, / Că-n largile-i haine se-mpiedică vîntul, / Și lui *i se pare* că-n loc e ținut; / Aleargă de groaza peirii bătut, / Mănîncă pămîntul".

În acest mod G. Coşbuc realizează paralelismul axat pe dualitatea vitejie-laşitate. Dinamismul extrem al tabloului este realizat prin folosirea verbelor de mişcare accelerată („fuge", „zoreşte", „loveşte", „bate", „zboară", „cade", „rupe", „se-mpiedică", „aleargă", „dîrdîie", „mănîncă pămîntul") la prezentul etern; prin trecerea rapidă de la un plan la altul al imaginii, dar şi prin utilizarea versului scurt, menit să scoată în relief şi să nuanţeze afectiv ideea. *(S.B.)*

MIHAI VITEAZUL

Românii supt Mihai-Voievod Viteazul de Nicolae Bălcescu

Cel ce avea să fie „sufletul Revoluţiei de la 1848, omul mai spectaculos decît opera" (G. Călinescu), pasionat cercetător al documentelor istorice, Bălcescu aprecia istoria drept „cea dintîi carte a unei naţii", iar poeziile populare drept „un mare izvor istoric" dezvoltînd astfel ideile naţional-populare ale lui M. Kogălniceanu fundamentate prin „Dacia literară". *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* — opera principală a lui Bălcescu — a rămas neterminată, în timpul vieţii n-a fost publicat decît un singur capitol.

Lui Alexandru Odobescu îi revine meritul de a fi publicat, parţial, în „Revista română", între 1861—1863, manuscrisul *Istoriei...* lui Bălcescu, iar în 1878, sub patronajul *Societăţii Academice Române*, a editat prima versiune completă a manuscrisului.

Aşezat de G. Călinescu, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, în capitolul „Mesianicii pozitivi", alături de Mihai Kogălniceanu, ş.a., N. Bălcescu a văzut în Mihai Viteazul, ca şi ceilalţi cărturari paşoptişti ai epocii, un simbol al luptei de eliberare naţională şi al unităţii tuturor românilor, înfăptuită vremelnic de strălucitul voievod, în 1600.

Lucrarea a fost proiectată în 6 părţi, cu titluri sugestive pentru fiecare moment din viaţa eroului: *Libertatea naţională*, *Călugărenii*, *Robirea ţăranului*, *Unitatea naţională*, *Mirăslău* şi *Gorăslău* (manuscrisul se opreşte în faţa capitolului 33 din cartea a V-a). *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul* este o sinteză a personalităţii lui Bălcescu

prin informaţia şi documentaţia riguroasă, dezvăluind un erudit, la vremea sa, dar şi un artist al cuvîntului.

Lucrarea este o monografie în memoria marelui voievod, dar şi o monografie a epocii, o lucrare unică în felul ei, „cu neputinţă de atins de însuşi Hasdeu care, în *Ion Vodă cel Cumplit*, venea pe urmele lui Bălcescu" (Ion Rotaru — *O istorie a literaturii române*).

Scrierea lui Bălcescu este vibrant patriotică şi are în centrul ei un erou de epopee pe care-l admiră şi-l iubeşte pentru că „a ridicat steagul libertăţii", dorind „mîntuirea patriei".

Bălcescu urmăreşte ascensiunea şi căderea lui Mihai, în care vede un geniu militar, un regenerator al naţiei sale, un mare bărbat împlinitor al unirii tuturor românilor, unul „dintre cei mai minunaţi ai omenirii".

Valoarea literară a cărţii stă în compoziţie şi stil, şi, aşa cum s-a observat de-a lungul vremii, impune prin sensibilitatea afectivă, prin seninătatea gravă a unui suflet cucernic şi pur", din care se alcătuieşte „o atmosferă morală" (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*). Prin dorul de libertate, eroul excepţional ce întruchipa idealurile paşoptiste — prin viziunile providenţiale, gustul antitezelor, Bălcescu este un spirit romantic. George Călinescu aprecia că „personalitatea scrierii stă în tonul religios inspirat".

Cartea I, *Libertatea naţională* (1593—1595 aprilie) începe cu vorbe pioase învăluite într-o aură mesianică, din care răzbate grav şi solemn sentimentul demnităţii naţionale.

„Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pun înaintea ochilor fiilor ei cîteva pagine din viaţa eroică a părinţilor lor. Voi arăta acele lupte uriaşe pentru libertatea şi unitatea naţională, cu care românii, supt povaţa celui mai vestit şi mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVI-lea".

Fragmentul ales spre ilustrarea portretului voievodului cucereşte prin naturalitatea şi sinceritatea tonului, prin curgerea limpede şi cadenţată, aproape rituală, a frazei ample, armonioase, în care cuvîntul e ales cu migală în care vibrează într-o tonalitate gravă, profetică un suflet de poet.

„În acel timp de chin şi de jale, strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales şi vestit şi lăudat prin frumuseţea trupului său, prin virtuţiile alese şi feliurite, prin credinţa către Dumnezeu, dragostea către patrie, îngăduiala către

cei asemenea, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toţi deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia şi dărnicia ce împodobea mult lăudatul său caracter. Acesta era Mihai, banul Craiovii, fiu al lui Pătraşcu — Vv., care, pentru blîndeţea cu care cîrmui ţara de la 15/54 pînă la 1557/, se numeşte *cel Bun*.

Strălucirea naşterii lui Mihai, sfatul lui cel drept şi priceput, cuvîntul lui blînd şi îmbielşugat, iar mai cu seamă faptele cunoscute ale lui îi cîştigă inima poporului şi trîmbiţă numele lui în toate părţile ţării. El administra de cîtăva vreme bănatul Craiovei şi aduse cu încetul această bănie în starea ei cea veche de neatîrnare administrativă şi judecătorească şi ostăşească, fără altă legătură cu domnia ţării decît plata de un tribut.

Astfel, în minutul cînd armata ţării era dezorganizată de domnul ce se temea de dînsa, el îşi organiză un trup de oştire prin care ţinea în frînă împilările turcilor şi ocrotea pe supuşii săi.

Soarta cea blîndă supt care se afla locuitorii Banatului era pizmuită de locuitorii de dincoace de Olt şi slujea a glorifica numele lui Mihai înaintea porului. El ajunge a fi nădejdea tuturor, răzbunătorul atît de mult dorit şi aşteptat".

Bălcescu pune în lumină însuşirile de caracter ale eroului său într-o curgere de adjective asociate cu naturaleţe, grupate, de regulă, cîte două-trei.

De la început, el îşi defineşte eroul printr-un contrast: în acel timp de *chin* şi *jale strălucea*... un bărbat *ales* şi *vestit* şi *lăudat*..., pentru ca, în continuare să enumere virtuţile „alese" şi „felurite" prin perechi de adjective, cît şi prin antepunerea adjectivului, care este astfel pus în lumină (*mult* lăudatul), concluzionînd asupra caracterului lui Mihai.

În spiritul portretisticii de tip clasic, care se opreşte îndeosebi asupra trăsăturilor morale, Bălcescu surprinde de la început, dintr-o privire, trăsăturile semnificative şi fundamentale ale eroului. El vorbeşte de faptele acestuia care îl arată bun organizator şi administrator al băniei, de calităţile lui militare.

Fragmentul se încheie cu admiraţia înflăcărată a lui Bălcescu care-şi investeşte eroul cu însuşiri mesianice: spiritul revoluţionar, încrederea în clasele de jos, duhul religios eliberator.

Al doilea fragment prezentat spre ilustrare, îl arată pe Mihai într-o situaţie de excepţie, momentul osîndei poruncită de Alexandru-Vodă: „Temîndu-se ca poporul să nu se ridice înfuriat şi să scape pe prinsul său, Alexandru-Vodă hotărî a-i grăbi moartea.

Într-o zi îl scoaseră din puşcărie legat şi îl porniră la locul osîndei. Mulţimea poporului urmărea pe osîndit, tristă, jalnică şi tăcută, văzînd că cea din urmă nădejde de mîntuire i se va curma cu capul acelui june bărbat eroic.

În cale, trecînd pe lîngă Biserica Albă, pe vremea liturghiei, spun că îl lăsară a intra în biserică şi, rugîndu-se, se făgădui lui sfîntu Nicolae, fiind hramul, că de-l va mîntui, să-i facă mănăstire în numele lui, precum a şi făcut, de se numeşte acea biserică acum Mihai-Vodă.

Sosind în locul unde trebuia a primi moartea, gîdea, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroşi, se apropie de osîndit.

Dar cînd aţinteşte ochii asupra jertfei sale cînd vede acel trup măreţ, acea căutătură sălbatică şi îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă, ridică satîrul, voieşte a izbi, dar mîna îi cade, puterile îi slăbesc, groaza îl stăpîneşte şi trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulţimea adunată împrejur, strigînd în gura mare că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om...

Această întîmplare minunată înfioară mulţimea ca o mişcare electrică. Văzu într-însa un semn ceresc, prin care Dumnezeu voia păstrarea acestui om, şi un glas detunător de milă şi iertare scăpă din peptul acelei gloate. Boieri şi popor luară pe osîndit în mijlocul lor şi, ducîndu-se la palat, înaintea voievodului, cerură iertare.

Vrînd, nevrînd, domnul fu silit a se îmblînzi şi a-i dărui viaţa".

Dramatismul momentului e subliniat de prezentarea mulţimii adunate, „tristă, jalnică şi tăcută" (o enumerare de trei adjective-epitet), iar Mihai un „june bărbat eroic".

Naraţiunea devine dramatică şi capătă duhul legendei (folosirea vorbirii impersonale: *spun că*...). Bălcescu fixează locul şi momentul evenimentului: pe lîngă Biserica Albă, pe vremea liturghiei, Mihai făgădui lui Sf. Nicolae să-i facă mănăstire, de va fi mîntuit.

Folosind antiteza, autorul scoate în relief personalitatea de excepţie a lui Mihai: „gîdea, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroşi"; iar Mihai, „acel trup măreţ, acea căutătură sălbatică şi îngrozitoare" — imagine evident romantică.

După o serie de verbe la perfectul simplu, Bălcescu foloseşte prezentul revelator, de mare efect, luminînd mai puternic personalitatea eroului.

Momentul narat e văzut de Bălcescu prin reacţia mulţimii adunate: ea vede în aceasta „o întîmplare minunată" care „înfioară mulţimea ca o mişcare electrică".

Astfel, Bălcescu surprinde şi el mişcarea mulţimii ca personaj colectiv... „un glas detunător de milă şi iertare scăpă din peptul acelei gloate. Boieri şi popor luară pe osîndit în mijlocul lor şi, ducîndu-se la palat, înaintea voievodului, cerură iertare".

Vorbind de mulţime, verbele sînt iarăşi la perfectul simplu, la un trecut apropiat. Reliefarea figurii lui Mihai se realizase, anterior, prin verbele la prezent („cade", „slăbesc", „stăpîneşte", „fuge") şi efectul stilistic, era evident.

Eroul lui Bălcescu, pentru care vibrează toată admiraţia sa, se află astfel în prim plan, măreţ, în toată splendoarea.

„Prin această variată folosire a timpurilor verbale, naraţiunea capătă o perspectivă, o pluralitate de planuri în adîncime. Faptele simpatice şi vrednice de laudă sînt situate în prim plan şi inundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sînt aşezate în planuri mai îndepărtate şi mai umbrite. Întreaga naraţiune ia înfăţişarea unui basorelief", remarca Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*. Ion Valeriu Cristea consideră mai potrivit a vorbi de „o tehnică şi de efecte ale cinematografului în relief" *(Interpretări critice*, 1970*)*.

Bălcescu vede în marele voievod un patriot, un cruciat, un genial ostaş pe cîmpul de luptă, un bun familist („ca toate inimile de leu, el îşi iubea familia, un protector al ostaşilor săi, un visător al unirii naţionale, ferm şi iute la mînie, unul „dintre cei mai minunaţi bărbaţi mari ai omenirii".

În fragmentul *Călugărenii* (aprilie 1595 — decembrie 1595) din Cartea a II-a, figura lui Mihai Viteazul se conturează monumental în eroismul său: „Sfîrşind aceste pregătiri, Mihai *cugetă* întru inima sa că împregiurarea cere neapărat vreo faptă eroică, spre a descuragia pe turci şi a îmbărbăta pe ai

săi. El *hotărăşte* atunci a se jertfi ca altă dată şi a cumpăra biruinţa cu primejdia vieţii sale. Rădicînd ochii către cer, mărinimosul domn *cheamă* în ajutoru-i protecţia mîntuitoare a Dumnezeului armatelor, *smulge* o secure ostăşească de la un soldat, *se aruncă* în coloana vrăşmaşă ce-l ameninţă mai de aproape, *doboară* pe toţi cei ce încearcă a-i sta împotrivă, *ajunge* pe Caraiman-Paşa, îi *zboară* capul, *izbeşte* şi pe alte capete din vrăjmaşi şi, făcînd minuni de vitejie, *se întoarce* la ai săi, plin de trofee şi fără a fi rănit. Această faptă eroică *înfioară* pe turci de spaimă, iar pe creştini îi *însufleţeşte* şi îi *aprinde* de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate".

Verbele la prezent, precum şi adjectivele-epitet fac vie şi expresivă imaginea dinamică a luptei din care Mihai iese încununat de glorie. Suita de propoziţii coordonate juxtapuse asigură frazei ample o anumită cadenţă, armonie muzicală ce interiorizează admiraţia înflăcărată a scriitorului.

Astfel, *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul* este nu numai o lucrare istorică, dar mai ales dezvăluie un autentic scriitor cu vocaţie romantică (stilul înflăcărat, grav, solemn, cu inflexiuni profetice).

Prin vitalitatea sa spirituală neobişnuită, prin ardoarea şi puritatea idealurilor sale puse în slujba ţării, prin frumuseţea sa morală, prin dăruirea totală pentru progresul şi unitatea neamului său mai presus de propria-i viaţă, Nicolae Bălcescu a devenit un simbol. George Ivaşcu în *Istoria literaturii române* (vol. I, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1969), îl consideră pe Bălcescu „unul din creatorii limbii române moderne", „unul din ctitorii conştiinţei de sine a naţiunii sale, un Miron Costin al veacului al XIX-lea, care a creat primul monument istoric al istoriografiei noastre după opera marilor cronicari şi a făurit proza de idei modernă". *(M.P.)*

Mioriţa, v. Ciobănaşul — personaj simbol

MIRA

Meşterul Manole de Lucian Blaga

V. Manole

MIRCEA (CEL BĂTRÎN)

Scrisoarea III de Mihai Eminescu

Mircea cel Bătrîn și Baiazid sînt personaje exponențiale. Ele se sprijină pe un personaj colectiv — *oștirea* — și sînt antitetic înfățișate de autor (antiteza este des folosită de romantici). Trebuie reținută apoi împrejurarea deosebită în care cei doi comandanți de oști se întîlnesc: e un moment de mare tensiune psihologică, de încordare, înainte de o (grozavă) confruntare armată.

La început Eminescu notează sumar înfățișarea exterioară a eroului său preferat: „La un semn deschisă-i calea și s-apropie de cort / Un bătrîn atît de simplu după vorbă, după port". Apoi Mircea este pus în situația de a discuta cu adversarul său, etalîndu-și, pe parcursul dialogului, o serie de trăsături morale. Astfel, fiind reprezentantul unui întreg popor, el îl primește pe Baiazid respectînd datina străbună: cu ospitalitate și cu bună cuviință: „— Orice gînd ai, împărate, și oricum vei fi sosit, / Cît suntem încă pe pace, eu îți zic: Bine-ai venit!"

Dar, adresîndu-i, în numele poporului român salutul de bun-venit, demnitatea nu-l părăsește nici o clipă; el respinge gîndul supunerii și, prefăcîndu-se a nu înțelege amenințările îngîmfatului sultan, se angajează să se comporte demn în orice situație: „Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierți; Dar acu vei vrea cu oaste și război ca să ne cerți, / Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale, / Să ne dai un semn și nouă de mila Măriei tale... / De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris și pentru noi, / Bucuroși le-om duce toate, de e pace, de-i război".

Domnul Țării Românești apare, în această secvență, ca un om modest, calm și hotărît, dar și foarte înțelept. El este decis să-și apere țara, să răspundă cum se cuvine provocării de război. Secvența are caracter dramatic. Prin dialog, Mircea și Baiazid devin niște personaje care vorbesc și se mișcă scenic. Îl „vedem" pe îngîmfatul cotropitor adresîndu-se scurt voievodului român: „— Am venit să mi te-nchini" — și amenințînd: „De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini". Prin contrast, apare cumpătarea domnitorului nostru. De remarcat este și stilul vorbirii lui, „simplă și

cumpănită, mai ales prin acel plural al majestății — țărănesc în același timp, care contribuie la impresia unei subtile ironii" („să ne ierți", „să ne dai un semn și nouă de mila Măriei tale"), după cum observă I. Rotaru.

Baiazid este plin de înfumurare și de mînie abia reținută cînd află că românii nu primesc închinarea. Orgoliosul cotropitor își începe discursul cu o întrebare retorică violentă: „Cum? Cînd lumea mi-e deschisă, a privi gîndești că pot / Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot?", urmată de hiperbole, repetiții, comparații homerice, inversiuni, metafore, menite să evidențieze trufia nemăsurată a celui care era sigur de victorie: „O, tu nici visezi, bătrîne, cîți în cale mi s-au pus! / Toată floarea cea vestită a întregului Apus, / Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi s-adună, / Să dea piept cu uraganul ridicat de Semilună. / S-a-mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta, / Papa cu-a lui trei coroane, puse una peste alta, / Fulgerele adunat-au contra fulgerului care / În turbarea-i furtunoasă a cuprins pămînt și mare".

Pentru a-l intimida pe Mircea cel Bătrîn, sultanul amintește de luptele pierdute de toți aceia care s-au împotrivit Semilunei, culminînd cu descrierea bătăliei de la Nicopole (1396), unde popoarele creștine au fost înfrînte.

De mare frumusețe este, în acest pasaj metafora: „floarea cea vestită" care s-adună „să dea piept cu uraganul ridicat de Semilună"... Aceștia: „fulgerele adunat-au contra fulgerului" ca și epitetele: „floare vestită", „zale lucii", „turbare furtunoasă", „pace adîncă", „ură ne-mpăcată". Oștile dușmane erau nenumărate de aceea modalitatea artistică principală este, în continuare, hiperbola, asociată repetiției și comparației: „Și Apusul își împinse toate neamurile-ncoace"; „se mișcară rîuri-rîuri", „zguduind din pace-adîncă ale lumii începuturi, / Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi"; oștile creștine se mișcau „îngrozitoare", „ca pădurile de lănci și săbii", încît „Tremura înspăimîntată marea de-ale lor corăbii!". Personificarea este aici un mijloc magistral de-a sugera intensitatea dramatică a confruntării dintre creștini și păgîni, vastitatea spațială a conflagrației.

Fălindu-se cu victoria de la Nicopole, Baiazid vrea să intimideze, să mențină teroarea psihologică, prin intermediul căreia speră să obțină închinarea Țării Românești fără nici o luptă. Finalul pasajului se și încheie prin exprimarea,

de către sultan, a unui dispreț total față de voievodul român, autorul slujindu-se de un mănunchi variat de procedee: interogația retorică, inversiunea, prezența lui „și" narativ: „Și de crunta-mi vitejie tu te aperi c-un toiag? / Și, purtat de biruință, să mă-mpiedic de-un moșneag?"

Acum se schimbă tonalitatea versurilor. Pentru marele Eminescu, simplitatea lui Mircea este chintesența simplității poporului pe care-l reprezintă. De aceea, situînd în prim-planul acestei secvențe, ca trăsătură dominantă a eroului său, patriotismul (evident atît în timpul confruntării verbale, cît și în timpul luptei), poetul îl pune pe domnitorul român să răspundă calm și hotărît cuvintelor ofensatoare, pe care i le-a adresat Baiazid: „— De-un moșneag, da, împărate, căci moșneagul ce privești / Nu e om de rînd, el este Domnul Țării Românești".

Înțelepciunea lui Mircea decurge din aceea că a văzut și știe multe despre țara sa (sens pe care-l găsim în repetarea insistentă, de către poet, a cuvîntului „moșneag".) El este conducătorul în vremi de restriște, a poporului său, este un personaj exponențial, este Cezarul. Responsabilitatea sa în fața neamului este pusă în evidență prin antiteză(... „nu e om de rînd, el este Domnul Țării Românești", este, cum arătam la început, prototipul omului de geniu, al omului politic de excepție. De aceea el arată limpede sultanului că este decis să-și apere țara și să răspundă cum se cuvine provocării la război: „Eu nu ți-aș dori vreodată să ajungi să ne cunoști, / Nici ca Dunărea să-nece spumegînd a tale oști".

Amintind luptele seculare purtate de poporul său împotriva cotropitorilor, Domnul insistă pe ideea că acestea au fost purtate nu din deșartă trufie, ci din „iubire de moșie": „Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă, / Au venit și-n țara noastra noastră de-au cerut pămînt și apă / Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt, / Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pămînt".

Să observăm locul pe care-l ocupă cele două cuvinte „pămînt" și „apă" în pasajul citat, știut fiind că acestea erau însemnele supunerii cerute de cuceritori (după Herodot, în „*Istorii*", cartea a IV-a). Fiind elemente cu caracter vital pentru ființa neamului nostru, Eminescu le acordă, în replica

lui Mircea, la început un ton grav, iar apoi, la distanţă de numai un vers, printr-un subtil joc de cuvinte, le conferă un ton ameninţător, devenind un soi de zicală populară cu caracter profetic. Cei care au cerut „pămînt şi apă" s-au făcut în cele din urmă „o apă şi-un pămînt", au fost adică nimiciţi; iar de-a lungul timpului şi alţi cotropitori trufaşi au fost spulberaţi, pentru că: „După vremuri mulţi veniră, începînd cu acel *oaspe*, / Ce din vechi se pomeneşte, cu Dariu a lui Istaspe". Ironia este evidentă în acest pasaj. Inspirîndu-se dintr-o „carte" a lui Herodot, Eminescu aminteşte aici despre Darius I, regele persan, care, purtînd o campanie împotriva sciţilor, a ajuns şi pe teritoriul actual al ţării noastre. El este acel „oaspe" care-a cerut „pămînt şi apă" sciţilor, adică supunerea.

Folosind insistent interogaţia retorică, Eminescu îl pune pe eroul românilor să-şi înfrunte adversarul, în plan tematic, deocamdată. E o înfruntare de principii, între doi comandanţi politici, în care Baiazid este acuzat, pe drept, de lăudăroşenie: „Te făleşti că înainte-ţi răsturnat-ai val-vîrtej / Oştile leite-n zale de-mpăraţi şi de viteji? / Tu te lauzi că Apusul înainte ţi s-a pus? / Ce-i mîna pe ei în luptă, ce-au voit acel Apus?" Şi aflăm că sultanul „se făleşte" de pomană că Apusul i s-a supus, pentru că oştile acelea luptau numai pentru glorie, nu pentru apărarea ţării lor: „Laurii voiau să-i smulgă de pe fruntea ta de fier, / A credinţii biruinţă căta orice cavaler". Să reţinem expresivitatea epitetului „fruntea de fier" care ne dă sugestia unui comandant de oşti infatuat, orgolios, avînd conştiinţa puterii sale fiind, însă „încoronat", mereu pus pe noi cuceriri, ameniţînd mereu (Ne amintim că lui Mircea, la începutul întrevederii lor, i-a spus răspicat: „De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini", asta în cazul cînd nu i se supune. Aluzia e biblică. Ramură de spini a purtat Isus cînd a fost răstignit.)

În contrast cu duşmanul său, Mircea cel Bătrîn e gata să se sacrifice pentru poporul său, pentru libertatea şi independenţa ţării sale, să devină un adevărat martir: „— Eu? Îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul... / Şi de-aceea tot ce mişcă-n ţara asta, rîul, ramul, / Mi-e prieten numai mie, iară ţie duşman este, / Duşmănit vei fi de toate, făr-a prinde chiar de veste." Domnitorul român vorbeşte în numele colectivităţii pe care o reprezintă şi în care se integrează



solidar (vezi folosirea pronumelui personal la pers. I „ne", din sintagma „să ne cunoşti"). Replica lui concentrează în ea demnitatea unui întreg popor, stăpînit de o înaltă ţinută morală; de aceea, vorbele imaginate de autor că au fost rostite de eroul de la Rovine, au valoare de maxime, au devenit proverbiale. Mircea cel Bătrîn nu se sprijină pe „oşti", ci pe zidul „iubirii de moşie", pe o forţă morală teribilă, care formează o singură şi indestructibilă unitate: „N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!"

Mulţimea de procedee folosite acum de autor: interogaţii retorice, exclamaţia (retorică), enumerările, antiteza mai ales („mi-e *prieten*" / „iară ţie *duşman* este"), ca şi metafora („iubirea... e un zid") au menirea de-a contura imaginea patriotului înflăcărat, conştient de responsabilitatea ce şi-o asumă în faţa istoriei şi convins că natura, mereu solidară cu românul, va fi şi de data aceasta un factor strategic în lupta pentru apărarea fiinţei naţionale.

Se impune să mai subliniem acum marea măiestrie a lui Eminescu în folosirea cuvintelor vechi ale lexicului românesc (cunoscute din cronici pe care le cerceta cu pasiune încă din copilărie, din biblioteca tatălui său.) De exemplu „moşie" este un substantiv folosit cu sensul vechi de „patrie". În sintagma „iubire de moşie" expresivitatea e mult sporită, sensul obţinut fiind cel de patriotism, care dăinuie la români dedemult, „din vremuri" imemoriale.

Încă o observaţie: în cuvîntul rostit de Mircea se recunoaşte gruparea pronumelui de persoana I şi a II-a, pentru a evidenţia antiteza dintre reprezentantul românilor şi cel al turcilor (pentru Baiazid apar numai forme de persoana a II-a singular). De exemplu, este semnificativ că faţă de şase verbe folosite la pers. I „nu aş dori", „nu voi", „să mă laud", „nici că voi", „să te-nspăimînt", „îmi apăr", apar tot şase verbe la persoana a II-a singular, ceea ce măreşte contrastul: „priveşti", „să ajungi", „să cunoşti", „te făleşti", „te lauzi", „duşmănit vei fi". Dominantă este folosirea persoanei I, cum am văzut în versurile: „*Eu*? nu ţi-aş dori... să *ne* cunoşti" sau „*Mi*-e prieten numai *mie*".

Se mai impune observaţia că în cuvîntul lui Mircea predomină substantivele la singular, pe cînd în vorbele lui

Baiazid, cele la plural, închegîndu-se şi-n acest mod termenii unei tranşante opoziţii: „Eu? îmi apăr sărăcia şi neamul", „tot ce mişcă-n ţara asta, rîul, ramul", „mi-e prieten numai mie, iară ţie duşman este"; ca, în finalul luptei de la Rovine, termenul la singular să apară în versul: „Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română".

Vorbind despre punerea în antiteză a celor două personaje din *Scrisoarea III*, mai facem observaţia că identitatea lui Mircea este anunţată de sol, care îl vesteşte pe Baiazid: „Domnul nostru ar vrea să vază pe măritul împărat"; Apoi Mircea însuşi se dezvăluie, prin replicile sale: „...moşneagul ce priveşti / Nu e om de rînd, el este Domnul Ţării Româneşri". Ce doi comandanţi sînt surprinşi nu numai într-o convorbire tensionată, ci şi în timpul confruntării armate, cînd autorul dă alte detalii semnificative, dar tot contrastante, despre aceste personaje: Eminescu spune că „Mircea însuşi mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare", în timp ce despre Baiazid notează: „În zadar striga-mpăratul"... pentru că el va fi înfrînt. *(S.B.)*

MIRON IUGA

Răscoala de Liviu Rebreanu

Se înscrie în seria personajelor lui N. Filimon şi D. Zamfirescu, îmbogăţind astfel categoria boierului de viţă veche, legat trainic de pămîntul moştenit din tată-n fiu.

Critica literară l-a apropiat, din acest punct de vedere, de Ion al Glanetaşului, apreciindu-l drept „un Ion evoluat, la care sentimentul posesiunii s-a transmis şi s-a fixat printr-un şir de generaţii. Deşi pe alte coordonate sociale şi pe alte dimensiuni, el se simte cu picioarele la fel de adînc în glie"..

Respectat şi temut de ţărani pentru firea autoritară şi severă, pentru Miron Huga pămîntul este însăşi viaţa.

Din comentariile altor personaje, din atitudini, din gesturi, limbaj şi din notaţiile scriitorului se construieşte un personaj realist viabil.

Cei care vin în contact cu el recunosc calitățile boierului: „Bun suflet boierul, nici vorbă, dacă nu-i ieși din porunci" — spune Ion Pravilă; învățătorul Dragoș, care încearcă să vorbească boierului în numele țăranilor, dezvăluie și el relația bazată pe înțelegerea între boier și țărani, dar imixtiunea lui îl irită și îl nemulțumește pe Miron Iuga.

Țăranii văd în Miron Iuga pe părintele lor de la care nădăjduiesc o îndulcire a soartei ce-i apasă.

„Învoielile actuale sînt însă atît de grele că nu se mai pot suporta. Datorită lor, majoritatea oamenilor au flămînzit îngrozitor toată iarna. Cu sacrificiu relativ neînsemnat s-ar putea îmbunătăți viața tuturor". Miron Iuga îi taie vorba cu asprime: „— N-am nevoie de mijlocirea *d-tale* pentru a afla ce doresc oamenii mei! Mijlocitorii de teapa *d-tale* sînt pacostea sătenilor".

Reacția boierului Miron Iuga confirmă observația aceluiași învățător care vorbește de cinstea, dar și de cel care se simte stăpîn deplin: „nici nu înșeală pe nimeni și nici nu caută să stoarcă pe țărani... în schimb nu admite să crîcnească nimeni". În urma iernii grele, „s-a îndurat de suferința oamenilor și i-a lăsat să-și aducă din pădurea lui crengi, uscături fără parale și fără să-i însemne în catastife".

Bătrînul boier, cunoscător al vieții și al țăranilor în special, ironizează discursul penibil al prefectului Boerescu, zicînd că „țăranului nu-i trebuiesc discursuri, ci sfaturi sau porunci".

Portretul fizic conturat de scriitor sugerează și firea lui Miron Iuga, educația. „Mustața groasă, românească, puțin căruntă îi împodobea fața, iar glasul metalic, energic și totuși cald, te cucereau. Mîinile osoase, puternice, păreau în stare să țină coarnele plugului, cu toate că erau fine și degetele delicate".

Comportamentul lui în relațiile cu nora sa, Nadina, cu oameni politici și de afaceri este a unui om cu educație, cu spirit rafinat, cu experiență, păstrător și apărător al tradiției, un conservator. De aceea nu vede și nici nu vrea să vadă conflicte pe moșia lui: „Eu nu cunosc nici un conflict și nici nu admit măcar posibilitatea de conflicte între mine și țărani. Ar însemna că și eu caut să-i exploatez ca alții, sau să profit de neputințele lor. Și tu știi că nu e obiectul nostru să ne îngrășăm din stoarcerea țăranului". „Lasă-mă pe mine

să-mi apăr pămîntul. Cît trăiesc eu, asta e datoria mea" (discuţia Miron—Grigore). Deşi Grigore îl avertizează de ceea ce se aude, de mişcările ţăranilor, bătrînul Miron Iuga e convins că aici este locul lui, din strămoşi, să-şi apere pămîntul:

„— Cum vine asta, măi care strigaţi, întreabă bătrînu Iuga cuprinzînd cu o privire toată mulţimea. Pămîntul meu să vi-l dau vouă?... Adică drept răsplată pentru că eu şi tatăl meu şi bunicul meu v-am primit pe moşiile noastre pe voi şi pe părinţii şi pe bunicii voştri şi v-am dat de lucru ca să puteţi trăi şi am împărţit cu voi cele bune şi cele rele, acuma aţi vrea să ne scoateţi de tot de pe moşia ce ne-a mai rămas şi din casele noastre, să ne alungaţi ca pe nişte venetici? Unde aţi mai pomenit voi dreptate de asta, măi creştini?..." Numai că, disperarea ţăranilor a ajuns la capăt, cerînd în cor: „Pămînt!... Pămînt!... Pămînt!" (scena întîlnirii cu prefectul Boerescu).

Miron Iuga nu intuieşte starea de spirit a ţăranilor, îl surprinde şi îl indignează îndrăzneala acestora, care i-au intrat în ogradă şi i-au stricat grădina de flori. Trăieşte, uluit, sentimentele de amărăciune, durere, dezamăgire pentru tot ceea ce se întîmplă.

El plăteşte cu viaţa nenorocirile ţăranilor, care se dezlănţuie cu o furie stihică, într-o scenă monumentală şi simbolică, de o mare forţă realistă. *(M.P.)*

Moromete, v. **Ilie Moromete**; v. **Nicolae Moromete**

MOŢOC

Alexandru Lăpuşneanul de C. Negruzzi

Destinul lui Moţoc este modificat de C. Negruzzi, căci atît Moţoc cît şi Tomşa, Spancioc şi Veveriţă au fost omorîţi în Polonia în urma intervenţiei lui Lăpuşneanul, care era sprijinit de turci, aşa cum spunea cronica:

„Alexandru vodă Lăpuşneanul dacă au dobîndit scaunul său la Iaşi şi s-au aşezat al doilea rînd la domnie, scos-au ceauşu împărătescu pre un turc mare, de au trimis cu pîră



la craiul leşescu pohtindu pre viclenii săi, pre Tomşa şi pre soţiile lui: Craiul pentru pacea ce avea cu turcul, a doa-o / şi pentru multă pînă ce-l părîiă leşii pentru moartea lui Vişnovetschi şi pentru sluţiia a mulţi ce făcuse, au trimis pre sluga sa, pre Crasitschii la Liov, de i-au tăiatu capul Tomşii şi lui Moţoc vornicul şi lui Spancioc spătariul şi lui Veveriţă postelnicul, pre carii i-au îngropat afară din tîrgu la mănăstirea lui sfeti Onofrie. Şi aşa au fost sfîrşitul Tomşii"

Potrivit cu structura clasică a nuvelei, de o concizie, de un echilibru şi tensiune dramatică dozate riguros ca în teatru, autorul face din Moţoc un personaj principal, alcătuind episoade noi, dînd conflictului o forţă remarcabilă. Astfel, scena din capitolul I, în care se înfruntă voinţa autoritară şi inflexibilă a lui Lăpuşneanul şi Moţoc, vicleanul boier, conturează de la început trăsăturile de caracter esenţiale ale acestora.

Moţoc este un personaj liniar, în totalitate negativ, ilustrînd tipul trădătorului, al slugarnicului lipsit de scrupule. El este caracterizat de Lăpuşneanul însuşi, care-l cunoştea din prima sa domnie, şi se defineşte prin reacţiile proprii în diverse situaţii de excepţie, situaţii-limită: scena uciderii boierilor şi scena mulţimii.

În primul capitol, la întîlnirea soliei trimise de Tomşa-Vodă, Moţoc are misiunea de a transmite lui Alexandru Lăpuşneanul mesajul său şi de a-l împiedica să intre în Moldova.

Vorbirea lui Moţoc este plină de viclenie şi înşelăciune, cu ziceri ale vorbirii populare: ...ţara este liniştită, şi poate că măria-ta ai auzit lucrurile precum nu sînt; căci aşa este obiceiul norodului nostru, *să facă din ţînţar — armăsar*. Pentru aceea obştia ne-au trimis pre noi să-ţi spunem că norodul nu te vrea, nici te iubeşte, şi măria-ta să te întorci înapoi ca..."

Văzînd că vorba i-a fost scurtată de Lăpuşneanul, mînios, Moţoc, tenace, încearcă să-i întindă o cursă, cu viclenie ascunsă, dar intuită de inteligentul domn:

– „Doamne! Doamne! zice Moţoc, căzînd în genunchi, nu ne pedepsi pre noi după fărădelegile noastre! Adă-ţi aminte că eşti pămîntean, adă-ţi aminte de zisa scripturei şi iartă greşiţilor tăi! Cruţă pe biata — ţară. Doamne! sloboade oştile aceste de păgîni; vină numai cu cîţi moldoveni

ai pe lîngă măria-ta, şi noi chizeşluim că un fir de păr nu se va clăti din capul înălţimei-tale; şi de-ţi vor trebui oşti, ne vom înarma noi cu femei şi copii, vom ridica ţara în picioare, vom ridica slugile şi vecinii noştri. Încredi-te în noi! „Răspunsul voievodului, trădat în prima domnie de însuşi slugarnicul boier, vădeşte nu numai mînia şi ura celui trădat, dar şi o cunoaştere a oamenilor, a psihologiei lor, motivîndu-le acţiunile; de aceea el este necruţător cu Moţoc, pe care-l defineşte, stigmatizîndu-l pentru totdeauna, ca tip al trădătorului". „...Pesemne gîndeşti că eu nu ştiu, zicătoarea moldovenească: „Lupul părul schimbă, iar năravul ba?! Pesemne nu vă cunosc eu, şi pre tine mai vîrtos? Nu ştiu, că fiind mai mare peste oştile mele, cum ai văzut că m-au biruit, ne-ai lăsat? Veveriţă îmi este vechi duşman, dar încai niciodată nu s-au ascuns; Spancioc este încă tînăr, în inima lui este iubire de moşie; îmi place a privi sumeţia lui, pre care nu se sileşte a o tăinui. Stroici este un copil, care nu cunoaşte încă pre oameni, nu ştie ce este îmbunarea şi minciuna, lui i se par că toate păsările ce zboară se mănîncă. Dar tu, Moţoace? învechit în zile rele, deprins a te ciocoi la toţi domnii, ai vîndut pre Despot, ne-ai vîndut şi pre mine, vei vinde şi pre Tomşa, spune-mi, n-aş fi un nătărău de frunte, cînd m-aş încrede în tine?".

Comportamentul lui slugarnic, laş e pus în evidenţă în scena sîngeroasă a uciderii boierilor cînd, „silindu-se a rîde ca să placă stăpînului, simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind".

Incitat de Lăpuşneanul, Moţoc apreciază cruzimea acestuia drept „o mare înţelepciune" şi „nu-i vreo pagubă c-or muri cîteva sute de mojici, de vreme ce au perit atîţia boieri".

Se evidenţiază astfel linguşirea şi mentalitatea sa de boier mare.

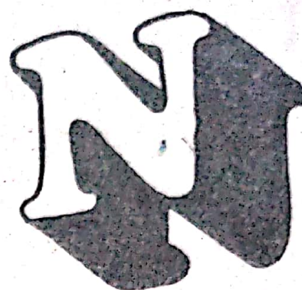
Înţelegînd că mulţimea cere capul său, zvîrcolirile lui Moţoc arată lipsa de demnitate, ce degradează fiinţa umană care apare în toată nimicnicia ei:

— „Oh! păcătosul de mine! strigă ticălosul. Maică prea curată fecioară, nu mă lăsa să mă prăpădesc!... Dar ce le-a făcut eu oamenilor acestora? Născătoare de Dumnezeu, scapă-mă de primejdia aceasta şi mă jur că fac o biserică, să postesc cîte voi mai ave zile, să ferec cu argint icoana ta cea făcătoare de minuni de la Monastirea Neamţului!...

Dar milostive doamne, nu-i asculta, pre niște proști, pre niște mojici. Pune să deie cu tunurile într-înșii. . . Să moară toți! Eu sînt boier mare; ei sînt niște proști!"

Lăpușneanu, care asistă cu voluptate la tînguirile boierului de care bucuros vrea să scape, sintetizează esența caracterului acestuia într-o replică necruțătoare: „ — Destul! strigă Lăpușneanul, nu te mai boci ca o muiere! fii român verde: Ce să te mai spovedujești? Ce să-i spui duhovnicului? că ești un tîlhar și un vînzător? Asta o știe toată Moldova. Haide! luați-l de-l dați norodului și-i spuneți că acest fel plătește Alexandru Vodă celor ce pradă țara!".

Aceasta e drama lui Moțoc, „curtean lingușitor și poltron, soi de Polonius mai abject" (G. Călinescu). *(M.P.)*



NAE CAȚAVENCU

V. Agamemnon Dandanache, Trahanache, Tipătescu, Farfuridi, Brînzovenescu, Zoe

Și el un mare actor al „comediei politice în jurul anului 1870", făcînd parte dintre notabilitățile provinciei „oameni ai vremii și ai locului lor... Cațavencu este o canalie" (T. Vianu).

Avocat, director-propietar al ziarului *Răcnetul Carpaților*, prezident-fondator al Societății enciclopedice cooperative *Aurora economică română* — după prezentarea de către scriitor, în tabela de „persoane", Cațavencu face tandem cu Ionescu, institutor, colaborator la același ziar și membru „al acestei societăți" și cu Popescu, institutor, asemenea (a se observa ambiguitatea), prin aceasta Caragiale realizînd de fapt o împărțire egală, oarecum, a celor care se luptă deschis, o simetrie — trei la trei — Trahanache cu Brînzovescu și Farfuridi și Cațavencu cu ai lui. Numele, ales la fel de potrivit ca și la celelalte personaje, semnifică delirul, demagogia, vivacitatea, frenetismul și, nu în ultimul rînd, răutatea și insistența.

Arivist, abil, farseur se ascunde, în spatele sintagmei pe care o consideră a lui Machiavelli „Scopul scuză mijloacele", și acționează într-o lume, în care toți se bat pentru a parveni. Convins că se cuvine să fie ales, se exprimă de la tribună: „Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atîta vreme, vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani; unde sunt cel dintîi... între fruntașii politici...."

Comicul reiese aici din contradiţia între ceea ce era de fapt şi ceea ce se crede că este — un comic de caracter şi de situaţii. Scapă din mînă posibilitatea şantajului, prin scrisoare, deci şi şansa de a fi ales (Dandanache, mai canalie decît el, se impune), trece însă repede în tabăra celor puternici, convins fiind că protecţia vine tot de la venerabilul şi imparţialul prezident Zaharia Trahanache şi aleşii săi. Renunţă repede la micile pasiuni şi în ultima scenă a comediei conduce ceremonia alegerii candidatului de la centru. Faţă de Tipătescu (încet) se pronunţă viclean: „Să mă ierţi şi să mă iubeşti! (expansiv) pentru că toţi ne iubim ţara, toţi suntem români!. . . mai mult, sau mai puţin oneşti (Tipătescu — rîde). În sănătatea iubitului nostru prefect! Să trăiască pentru fericirea judeţului nostru! (Urale, ciocniri)". Pentru ca apoi, cum îl caracterizează autorul „foarte ameţit, împleticîndu-se-n limbă, dar tot îngrăşîndu-şi silabele" — sinteză a trăsăturilor de caracter — (falsa personalitate — comic de caracter), să rostească „acordul final", înaintea lui Pristanda: „Fraţilor! (Toţi se-ntorc şi-l ascultă) După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! Ce eram acuma cîtva timp înainte de Crimeea: Am luptat şi am progresat: ieri obscuritate azi lumină! ieri bigotismul, azi liber-pansismul! ieri întristarea, azi veselia!. . . Iată avantajele progresului! Iată binefacerile unui sistem constituţional!" Caragiale insistînd asupra pacifismului final, dar nu numai, notează în legătură cu protagoniştii politici: „Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Caţavencu şi lui Dandanache, care se strîng în braţe, în mijloc".

Au devenit celebre unele afirmaţii ale lui Caţavencu, constituindu-se în dimensiuni fundamentale de autocaracterizare, în ceea ce priveşte comicul de limbaj prin: încălcarea regulilor gramaticale şi a logicii; contradicţie în termeni; asociaţii incompatibile; expresii tautologice; repetiţii supărătoare; interferenţa stilurilor (solemn cu familiar). Actul III este plin de asemenea ecouri, marcînd confruntările politice.

În scena III-a, actul III, este analizat de opoziţiune discursul lui Farfuridi, discurs pe care Caţavencu îl respinge ca avînd idei învechite, „aprecieri ruginite", care „te sperie mereu cu Europa, cu zguduiri, cu teorii suversive. . ." şi

care „nu mai merge. . . " Încercînd să-l lămurească pe Popescu, aliatul său, insistînd că „nu trebuie să dăm exemplu rău surorilor noastre de gintă latină", Cațavencu i-o taie scurt și cu „un aer de protecție" — cum spune autorul, prin replică — caracterizînd și breasla dascălilor: „Voi dascălii sînteți băieți buni, dar aveți un cusur mare: cum vă vorbește cineva de istorie s-a isprăvit , are dreptate (cu putere) Ce istorie? Apoi, dacă e vorba de istorie, apoi ce te-nvață istoria mai întîi și-ntîi" se întreabă Cațavencu; și refuzînd răspunsurile scurte, ale lui Ionescu și Popescu referitoare la Traian, explică prin celebrele cuvinte: „Ce străbun! ce nostru! Vezi că nu știți! (cu tonul retoric) Or, mai întîi și-ntîi istoria ne învață anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc (publicul începe să-i ia aminte că perorează și se grupează încet-încet împrejurul lui ca să asculte), ba chiar dă înapoi, că legea progresului este așa, că cu cît mergi mai iute, cu atît ajungi mai departe. (Grupul lui Cațavencu aprobă și admiră, grupul lui Farfuridi și Brînzovenescu, care s-au apropiat și ascultă mai dintr-o parte dă din umeri)". La intervenția lui Farfuridi referitoare la Europa, Cațavencu continuă *întrerupîndu-l lătrător* — precizează autorul, marcînd culmea comicului și asocierea cu numele personajului (s.n.): „Nu voi, stimabile, să știu de Europa d-tale, eu voi să știu de România mea și numai de România. . . Progresul, stimabile, progresul! În zadar veniți cu gogorițe, cu invențiuni antipatriotice, cu Europa, ca să amăgiți opinia publică. . . "

La afirmația lui Brînzovenescu: „Firește că nu vrei să știi. . . nu-ți vine la socoteală", Cațavencu — precizează scriitorul — *și mai lătrător*, continuă: „Să-și vază de treburile ei Europa. Noi ne amestecăm în treburile ei? Nu. . . n-are prin urmare dreptul să se amestece într-ale noastre. . . D-ta ești advocat, ești confrate cu mine. . . " Farfuridi respingînd ideea de a se considera confratele lui Cațavencu, și numai avocat, Cațavencu îi amintește despre principiul de drept, „fiecare cu al său, fiecare cu treburile sale. . . ", conchizînd printr-o eroare de termeni latinești: *oneste bibere* — asupra cărora revine. Este vorba aici de stîlcirea maximei latine: „honeste vivere, neminem laedere, sum cuique tribuere" — în traducere: să trăiești, cinstit, să nu păgubești pe nimeni, să dai fiecăruia ce e al său.



Este surprinsă în această scenă motivația scopului și părerea despre ceea ce este o companie electorală. Astfel, cu luciditatea-i caracteristică, autorul notează: Cațavencu (cu tonul înțepător): „Stimabile, nu știu pentru ce d-ta mă prigonești de la o vreme. .. Ce ai cu mine? Suntem în fața alegătorilor, stimabile: or, nu încape pică; să luptăm: d-ta o să-ți pui candidatura, o știm, eu ți-o declar că mi-o pui pe a mea... luptă electorală! și știm că lupta electorală este viața popoarelor... De ce te revolți contra adevărului? în contra dreptului?... *Oneste bibere onoratile*!... (Aprobări din partea grupului)". Caracterizarea lui Farfuridi este tranșantă — toate sînt considerate „mofturi", în fața chiverniselii proprii și a confraților lui Cațavencu: „pe de o parte opoziția la toartă, pe de altă parte teșcherea la buzunar!... Urlă tîrgul, domnule..." Nervos, îi aruncă în față: „d-ta ești candidatul prefectului..." Și prin următoarea replică pe care o rostește *rîzînd* se situază într-o anumită categorie a politicienilor: „Eu sunt candidatul grupului tînăr, inteligent și independent... Onorabilul, venerabilul nostru prezident (îl caută cu ochi) unde e venerabilul prezident? nu-l văz... va proclama, pe cît știu, astă-seară pe candidatul comitetului dv. — comitetul dv. — ... Or, dacă voi aveá onoarea ca să mă agreeze și comitetul dv.. căci e al dv..." Jocul politic, deschis, aluziv, Brînzovenescu încercînd să-l potolească pe Farfuridi: „Tache! Tache, fii cuminte" îl trage de mînecă, fără succes, fiindcă Farfuridi, pierzîndu-și măsura, se smucește nemaidînd voie replicii partenerului de dialog, aruncîndu-i în față injurii. Astfel, (furios) rostește: „Ce voie! ce voie!... Vii cu moftangii, cu iconomii, cu soțietăți, cu scamatorii, ca să tragi lumea pe sfoară... cu dăscălimea d-tale (mișcare în grupul Cațavencu), cu moftangiii d-tale..."

La rugămintea lui Popescu să-și retragă cuvintele injurioase, Farfuridi continuă (umflînd cuvintele): „Cu grupul inteligent... independent... impertinent! (Pornește spre fund cu grupul lor)." Scenă comică în esență prin situația creată — toți din grupul lui Cațavencu: „A! a! se reped unii la alții *(„zgomot, învălmășeală și ghionteli")*. (s.n.) Insultele continuînd: „Vă-nvățăm noi, papugiilor!" rostește Farfuridi la ieșirea din sală"

Scena pune în evidență comicul de caracter, de situații de limbaj, absurdul, personajele autocaracterizîndu-se, în pri-

mul rînd Cațavencu, prin propriile atitudini, gesturi, gînduri, rostiri, dar și de către celelalte personaje — individuale sau colective, adunarea, publicul — „toți" cum spune scriitorul avînd un rol la fel de important în țesătura intrigilor, relevînd comicul în totalitatea lui, pînă la absurd. Așa cum spune Ibrăileanu: „Trahanache, Cațavencu, Cetățeanul turmentat sînt personaje despre care vorbești ca despre oricare altele, înscrise la starea civilă. Și cînd vrei să faci comparații lămuritoare, nu compari pe Cațavencu cu d.X, ci pe d.X cu Cațavencu, pentru că dom Nae Cațavencu și pentru d-ta, și pentru interlocutorul d-tale e un personaj mai viu și mai cunoscut decît d.X, cu toate că d.X trăiește în carne și oase și-l întîlnești pe stradă și în berării".

Meritul de a fi creat oamenii și de a le da drumul în lume „la noi" îl are numai Caragiale. „Numai el — spune Ibrăileanu pe pămîntul românesc, pe lîngă sutele de milioane de oameni creați de Dumnezeu de-a lungul vremii, a mai creat cîțiva. Și aceasta este arta cea mare. În aceasta stă suprema forță a sa — Creația « prin suflarea de viață », cum scrie la Biblie".

Caragiale este considerat de critic cel mai mare istoric al epocii dintre 1870—1900, care a sintetizat în cîteva personaje și în cîteva evenimente caracteristice categoriile sociale, stările sufletești și întîmplările produse de introducerea civilizației apusene la noi, el a istorisit, a criticat și a explicat întreaga viață a epocii de care s-a ocupat".

Caragiale „e cel mai mare scriitor obiectiv și unicul creator de tipuri devenite populare (ca și de expresii devenite curente)". Fără a mai insista asupra scenei comice cînd Tipătescu îl aleargă (Scena IX, actul II — intrarea lui în piesă făcîndu-se în scena VIII — discuția cu Pristanda care-l numește „mare pișicher! Strașnic prefect ar fi ăsta!) și cînd Cațavencu îi propune lui Tipătescu alegerea sa, acesta izbucnind îl face mizerabil, „canalie nerușinată" și se repede la el într-o situație comică, cerîndu-i scrisoarea, „ori te ucid ca pe un cîine!" Scriitorul notează comica scenă: „Tipătescu se repede năvală la el. Cațavencu ocolește masa și canapeaua, răstoarnă, mobilele și se repede la fereastră, pe care o deschide de perete îmbrîncind-o în afară — tremurînd, strigă la fereastră în afară: Ajutor! Săriți! Mă omoară vampirul! prefectul asasin! ajutor!" Iată penibilul, în antiteză cu fina-

lul: „în sănătatea iubitului nostru prefect! Să trăiască pentru fericirea județului nostru!".

Pentru Călinescu: „Farfuridi, Brînzovenescu, Cetățeanu turmentat sînt mai mult niște intrări grase în scenă, *Cațavencu* e *zgomozosschelălăitor*, *escroc*, *galant*, *sentimental*, *patriot*, adică un Mitică. Pristanda, un Polonius pentru această lume bombastică, funcționînd ca un ecou docil. (. . .) Îndeobște comicul rezultă din combinarea mijloacelor și rămîne în sfera indemonstrabilului, constituind «caragialismul». Teatrul lui Caragiale e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului, care le anticipează, efectul delirant al melodiei în opera italiană. Tot ce se poate tăia din Caragiale se știe dinainte pe dinafară". Se citează, fiind memorabile: „Știți!, Cum să nu știți, coane Fănică, să trăiți, tocma dumneavoastră să nu știți!".

„Ai puțintică răbdare. . . "

„Brînzovenescu, mi-e frică de trădare. . . "

„Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele. . . exențiale. . . Din această dilemă nu puteți ieși. . "

„În sănătatea coanii Joițichi! că e . . . damă bună!".

(C.B.)

NAȚL

Mara de Ioan Slavici

V. Mara

NECHIFOR LIPAN

Baltagul de Mihail Sadoveanu

Bărbatul Vitoriei Lipan este eroul absent al romanului constituind însă axul acestuia, în jurul căruia se organizează toate acțiunile, toate mișcările femeii, în căutarea adevărului despre omul dispărut.

Nechifor Lipan plecase de-acasă, din Măgura Tarcăului, dupa niște oi la Dorna, „ș-acu Sfintu-Andrei era aproape și el încă nu se întorsese". Întîrzierea, mai mult decît de obi-

cei — șaptezeci și trei de zile — a acestuia, stîrnește neliniște și bănuieli crîncene în sufletul femeii.

Oierul duce o existență grea, ca și ceilalți bărbați de la munte, care-și cîștigau „pînea cea de toate zilele cu toporul ori cu cața. Cei cu toporul dau jos brazii din pădure și-i duc la apa Bistriței, după aceea îi fac plute pe care le mînă pînă la Galați, la marginea lumii. Cei mai vrednici întemeiază stîni în munte. Acolo stau cu Dumnezeu și cu singurătățile, pînă ce se împuținează ziua. Asupra iernii coboară la locuri largi și-și pun turmele la iernat la bălți. Acolo-i mai ușoară viața „(...) însă munteanul are rădăcini la locul lui, ca și bradul".

Scriitorul spune puține lucruri, în mod direct despre Nechifor Lipan. Aflăm, astfel, că acesta s-a arătat totdeauna foarte priceput în meșteșugul oeritului. Stînile i-au fost bine rînduite și ciobanii ascultători. Bacii nu știau numai istorisiri, ci cunoșteau taina laptelui acru ș-a brînzei de burduf".

Trăsăturile fundamentale ale personajului le regăsim în portretul colectiv al oamenilor de la munte, pe care-l alcătuiește autorul: „locuitorii aceștia de sub brad sînt niște făpturi de mirare. Iuți și nestatornici ca apele, ca vremea, răbdători în suferință ca și-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca și-n arșițele lor de cuptor, plăcîndu-le dragostea și beția și datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri și de oamenii de la cîmpie și venind la bîrlogul lor ca fiara de codru — mai cu seamă stau ei în fața soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se desmiardă și lucește — de cîntec, de prietenie. Așa și acel Nechifor Lipan care acuma lipsea". El este, deci, un personaj emblematic.

„Și lui îi plăcea să beie un pahar cu alți munteni ca și dînsul, vrednici tovarăși în treburi de acestea, răsărind, de îndată, la crîșma lui domnu Iordan și lăutarii..."

Întors acasă tîrziu, dar cu chef, Vitoria se arăta supărată, iar vorbele bărbatului cu „mustața groasă, adusă a oală" sunau mai mult a mîngîiere pentru femeie, căci ea se „uita ascuțit și cu îndîrjire" mai ales la „mustața aceea neagră și la ochii aceia cu sprîncene aplecate și la toată înfățișarea lui îndesată și spătoasă" — fiindcă Lipan era „dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani". Așa încît, Vitoria „îndura fără să crîncenească bătaia bărbatului ce voia să-i scoată unii din demonii care o stăpîneau".

Portretul lui Nechifor Lipan se conturează, mai ales din memoria afectivă a Vitoriei: „Așa-i fusese drag în tinerețǎ Lipan, așa-i era drag ș-acum, cînd aveau copii mari cît dînșii".

Ea își mărturisește iubirea pentru bărbatul ei, intrînd în liniștea singurătății și a datoriei creștine ce trebuia împlinită față de cel mort: „Căci eu, dragă, Marie, am trăit pe lumea asta numai pentru omul acela al meu ș-am fost mulțămită și înflorită cu dînsul".

Dar ea îl și judeca pe Lipan pentru „bănuieli și suferinți vechi"... „Într-un an au fost ochi negri, într-altul niște ochi albaștri de nemțoaică". Chipul și firea lui Lipan se îmbogățesc treptat, prin relatările celor pe care oierul i-a cunoscut în drumul său după oi. Astfel, la Bicaz, la han la Dorna, Vitoria află că Nechifor Lipan era „obraz cunoscut", „om vrednic și fudul", „care nu se uita la parale, numai să aibă toate după gustul lui"; recunoscut după căciula brumărie, oamenii spun că este „vrednic român" și „meșter la vorbă". Numai nu-i plăcea cîrciumarului „că omul se ducea la drum" „asupra nopții". El se dovedește un bărbat curajos, „nu-i păsa de oamenii răi", avea pentru dînșii pistoalele încărcate în desagi. „Îi plăcea să umble pe lună și cînta din solz, ca să nu-i fie urît". Dar mai ales Vitoria își simte sufletul încălzit cînd vorbește de Lipan, „bărbat fără frica răilor": „De hoți nu se temea: avea stăpînire asupra lor".

În toate locurile prin care a trecut Lipan, cei care l-au cunoscut vorbesc cu prietenie de omul cu căciula brumărie ca „fiind cinstit, plătindu-și datoriile, iubitor de animale: Ș-a hrănit el cu mîna lui un cîne pe care-l avea. Mi-a plăcut și asta. Au plătit cinstit ce-aveam de plătit și s-au dus". „Apoi, omul cel cu căciula brumărie a avut gust să-i facă părintele o cetanie ș-o aghiazmă și să-i stropească oile (...) A scos din chimir ș-a plătit, rămînînd părintele Vasile mulțumit".

Alcătuit, retrospectiv, din amănunte ce se adaugă treptat, aureolat de iubirea atît de vie a eroinei romanului, portretul-sinteză al lui Nechifor Lipan are mireasma legendei, ale celor trecute și neuitate. (*M.P.*).

NICĂ

Amintiri din copilărie de Ion Creangă

Opera lui Creangă, *Amintiri din copilărie*, constituie una din culmile cele mai înalte ale prozei artistice româneşti. Faptele de viaţă selectate de autor compun imaginea copilăriei universale, nicidecum o autobiografie. Aceste fapte sînt consemnate pe baza memoriei involuntare. Totul este lucrat cu migală şi fiecare rînd din această operă înseamnă un triumf nu numai al meşteşugului, ci şi al artei.

Citind *Amintirile* lui Creangă, prin faţa noastră se mişcă o galerie întreagă de personaje, creionate de autor cu mare artă: părinţii, bunicii, colegii de şcoală sau de joacă, ţărani, gazde. Predomină însă chipul autorului, al lui Nică şi al mamei sale.

Conturul personajelor se realizează, ca şi la Caragiale — în planul expresiei lingvistice , adevărată „carte de vizită" a eroilor.

Cartea cuprinde o imagine luminoasă a vieţii satului, a obiceiurilor şi tradiţiilor poporului, avînd în centru întîmplările şi peripeţiile lui Nică a(l) lui Ştefan a(l) Petrii de cînd „a făcut ochi" şi pînă ajunge la Iaşi, scos cu greu din lumea satului" ca „ursul din bîrlog".

Eroul central apare, aşadar, înfăţişat de autor, din copilărie pînă în pragul adolescenţei. Într-un prim plan este zugrăvit procesul de formare a lui Nică şi evoluţia lui spirituală, strîns legată de mediile pe care le străbate. Cel de-al doilea plan reconstituie, obiectiv, universul vieţii ţărăneşti, atmosfera patriarhală a satului cu instituţiile sale: familia, şcoala, biserica, armata.

În acest prim roman al copilăriei ţărăneşti din literatura noastră, este vorba de isprăvile unui copil de 13—14 ani trecute de mult, şi devenite frumoase prin ceaţa amintirii. Frumuseţea cărţii stă în totala dezinvoltură cu care omul matur povesteşte propria-i copilărie, identificîndu-se pînă la un punct cu mentalitatea vîrstei respective, dar privind-o cu nemărginită simpatie şi umor. Întîmplările sînt reprezentate scenic, iar autenticitatea trăirii merge pînă la identificarea cu personajele, pentru că autorul îşi „joacă" rolul său

de copil şi ne invită, cu bonomie, să gustăm farmecul vîrstei de aur a omului dintotdeauna şi de pretutindeni.

Amintirile din copilărie sînt împărţite în patru capitole distincte, cu povestiri independente ce au o rotunjime perfectă. Asta înseamnă că diferitele episoade ale cărţii decurg unele din altele, scriitorul povestind la persoana I-a şi dintr-o perspectivă subiectivă întîmplările propriei sale vieţi.

Ion Creangă înfăţişează satul natal, Humuleşti, ca pe cel mai frumos şi mai important loc din lume. Aşa se explică de ce fiecare început şi fiecare sfîrşit de capitol din cele patru cuprind referiri directe la casa părintească, la oameni, la frumuseţile şi rezonanţa istorică a locurilor care împrejmuiesc Humuleştii; un adevărat elogiu adus oamenilor şi locurilor.

„Stau cîteodată şi-mi aduc aminte ce vremuri şi ce oameni mai erau prin părţile noastre, pe cînd începusem şi eu, drăgăliţă-Doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei, în satul Humuleşti, din tîrg drept peste apa Neamţului; sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi care se ţin tot de una: Vatra Satului, Delenii şi Bejenii".

Acest sat era matricea unui popor, cel român, şi autorul îşi exprimă mîndria de-a aparţine prin naştere acestui univers vechi, răzăşesc: „Ş-apoi Humuleştii şi pe vremea aceea nu era numai aşa un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi, răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului: cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mîndre, care ştiau a învîrti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vatale în toate părţile, cu biserică frumoasă şi nişte preoţi şi dascăli, şi poporăni ca aceia de făceau cinste satului lor".

Nică este centrul acestui univers şi demersul narativ comentează un personaj care se iniţiază în legile vieţii. El pleacă de-acasă în căutarea unui rost.

Astfel se înţelege de ce cartea se deschide (cap. 1) cu elogiul adus părintelui Ion Humuleşteanu, („Doamne, ce om vrednic şi cu bunătate mai era"... „şi sfătuia pe oameni să deie copiii la învăţătură") ca întemeietor de şcoală, prin „chilia durată...la poarta bisericii". Acolo s-au adunat o mulţime de băieţi şi fete printre care se afla şi Nică „un băiet prizărit, ruşinos şi fricos şi de umbra sa".

Autorul nu urmăreşte o ordine cronologică a desfăşurării evenimentelor, ci selectarea acelor date care constituie momente de referinţă în formarea eroului. Învăţătura devine

rostul vieţii lui Nică, iar anii de şcoală, itinerariul spre cunoaştere. De aici descrierea primilor dascăli, a metodelor primitive de educaţie; evocarea primilor colegi ai lui Nică; asistăm la multele discuţii purtate între părinţii lui Creangă cu privire la învăţătura copilului lor mai mare; facem cunoştinţă cu David Creangă, bunicul povestitorului, care-l sfătuieşte pe Ştefan al Petrii: „Nu-i rău, măi Ştefane, să ştie băietul tău oleacă de carte; din cărţi culegi şi multă înţelepciune; şi la drept vorbind, nu eşti numai aşa o vacă de muls pentru fiecare".

Capitolul se încheie cu descrierea şcolii de la Broşteni, îmbolnăvirea de rîie de la caprele Irinuăci şi prăvălirea bolovanului de pe coastă care dărîmă bordeiul „babei".

Astfel, începutul şi sfîrşitul operei dobîndesc semnificaţii de *simbol*, situînd eroul în lumea celor ce se iniţiază în ştiinţa de carte.

Partea a doua se deschide cu reluarea evocării calde a satului natal, simbolizat de această dată prin casa părintească, loc al naşterii sale şi leagăn al copilăriei fericite: „Nu ştiu alţii cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti... parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie. Şi, Doamne, frumos era pe atunci căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ne era îndestulată şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, de parcă era toată lumea a mea".

Autorul mărturiseşte cu veneraţie dragostea sa nesfîrşită faţă de mamă, cea care îl va orienta cu atîtea stăruinţe spre învăţătură.

Scriitorul matur analizează, în aceste capitole, cu luciditate, procesul anevoios al devenirii intelectuale a personajului. Nică ne apare din perspectiva naratorului „o ţigoare de băiet", „cobăit," „slăvit de leneş" „un pierde vară" etc. Aceasta pentru că, pe de o parte, el străbate un drum nebătătorit de înaintaşii săi, încercînd să respingă „aventura în necunoscut", pe de altă parte, alegînd acest drum, s-a dezrădăcinat de „vatră", nemaicunoscînd nici rosturile alor săi.

Plecarea la şcoala din Broşteni, călăuzit de bunicul David Creangă, înseamnă prima ruptură de „vatra satului". Ca în *Povestea lui Harap-Alb*, pregătirea pentru drum se desfăşoară după un adevărat ritual care marchează însemnătatea

călătoriei în viața eroului: „Iar marți de dimineață puse tarnițele și desagii pe cai, și legîndu-i frumușel cu căpăstrul: pe cel de-al doilea de coada celui întîiu, pe cel de-al treilea de coada celui de-al doilea, pe cel de-al patrulea se coada celui al treilea..."

Călătoria începută într-o dimineață în care era „un pui de ger de crăpau lemnele" echivalează cu introducerea într-o lume necunoscută. Intîmplări neprevăzute, primejdii ivite de unde nu te aștepți asaltează viața eroului; căderea în Ozana, tunsul pletelor, rămasul în gazdă la Irinuca, umplerea de rîie căprească, dărîmarea bojdeucii și fuga cu pluta pe Bistrița. Dar Humuleștii rămîn pînă la urmă elementul de referință, astfel că revenirea în matca satului înseamnă sfîrșitul unui destin ca proiecție a universului în care s-a născut. Această idee stă la baza înțelegerii semnificației episodadelor cuprinse în capitolul al II-lea, care înfățișează diferitele întîmplări din copilăria lui Nică, petrecută la Humulești (și cărora scriitorul nu le-a conferit o ordine cronologică): jocurile din casa părintească, obiceiurile de Anul Nou, furatul cireșelor, pupăza din tei, la scăldat, cearta cu moș Chiorpec, ciubotarul etc.

Trecerea de la un moment la altul se face printr-o formulă populară foarte obișnuită: „Și tocmai mi-te! Îndată după cea cu cireșele, vine alta la rînd". „Încheierea e anunțată de regulă printr-o maximă, ca pentru a încadra faptul relatat într-o categorie mai largă: „Iacă așa se poate înșela omul de multe ori, cînd nici n-a gîndit, dacă nu știe a judeca bine. Însă iar mă-ntorc și zic: Tot pățitu-i priceput".

Chiar dacă diaconul și institutorul Creangă a devenit orășean, el a rămas cu sufletul alături de cei din mijlocul cărora s-a ridicat. Fără această *identificare* a sa cu Humuleștii, cum însuși ne-o spune în încheiera capitolului al II-lea: „Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești...", scriitorul Creangă n-ar fi devenit „o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român" (G. Călinescu).

Aceste întîmplări ale copilăriei (vezi citatul „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată". Sau „Asa eram eu la vîrsta cea fericită, și așa cred că au fost toți copiii, de cînd e lumea asta și pămîntul") rememorate din perspectiva omului matur, nu inte-

resează decît în măsura în care ele au contribuit la formarea sa ca om, în măsura în care i-au dat o imagine asupra lumii, îmbogățindu-i experiența.

Se poate observa că mai toate întîmplările povestite sfîrșesc prin eșec, pentru că Nică trebuie să învețe din toate cîte ceva. (Să ne imaginăm ce experiență ar fi dobîndit Nică din secvența *La cireșe* dacă n-ar fi fost prins și urmărit de mătușa Mărioara!).

Ca și Harap Alb, Nică învață că oamenii sînt buni, harnici, generoși, întreprinzători, ca mama sa (a cărei evocare ocupă locul central în partea a II-a a operei); hîtrii ca moș Chiorpec și moșneagul din tîrg, ori sînt lacomi, zgîrciți, „bursuzi și pîclișiți", cicălitori ca mătușa Mărioara, moș Vasile, popa Oșlobanu.

Partea a II-a se încheie cu celebrul autoportret realizat, folosind autoironia.

Partea a III-a ne poartă pe urmele școlilor pe la care a mai învățat Nică; la Tg. Neamț și Fălticeni. Sînt prezentate alte metode primitive de învățătură, dar și desele petreceri de la gazda humuleștenilor, Pavel Ciubotariul. Experiența de viață a adolescentului se îmbogățește mai mult.

Instanța narativă a autorului care monologhează cu propriul său cuget este prezentă și la începutul acestui capitol. Scriitorul își disimulează intențiile, scoțînd la lumină chipul unui artist genial conștient de valoarea propriei creații: „Nu mi-ar fi ciudă, încaltea, cînd ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu, dar așa, un boț cu ochi ce te găsește, o bucată de humă însuflețită în sat de la noi, și nu te lasă inima să taci; asurzești lumea cu țărăniile tale!" — „Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci eu sînt om din noi oameni".

Asta înseamnă că scriitorul urmărește procesul devenirii „sinelui" nu lipsit de contradicții. El este conștient că personalitatea umană, și cu atît mai mult a unui artist, este ambiguă, un amalgam de stări, de situații, de atitudini.

Tot din perspectiva modernă poate fi urmărit eroul în capitolul al IV-lea în care acesta trăiește *drama înstrăinării irevocabile*. Părăsirea satului în ziua de tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul înseamnă *dezrădăcinarea din universul Humuleștilor și ieșirea din tărîmul miraculos al copilăriei*. De aceea nici moș Luca, harabagiul satului, nici caii lui nu mai au nici un farmec.

Universul în care pătrunde eroul este inferior celui al Humuleştilor, începînd cu satele de cîmpie şi terminînd cu „rătăcănile de pe uliţele Iaşilor".

Sosirea la Socola „într-un tîrziu de noapte" şi masul în căruţa trasă „sub un plop mare", deci sub cerul liber, devin *simboluri* ale unei lumi necunoscute, în care eroul este lipsit de apărare (cu deosebire de Darie, eroul lui Zaharia Stancu, evadat din infernul copilăriei, pentru care oraşul devine miraculos şoptindu-i „Vino, Darie. Vino şi vezi minunata cetate!...")

Creangă lasă finalul deschis şi situează, în continuare, destinul eroului sub semnul relativităţii istoriei şi al timpului inexorabil.

Roman al copilăriei, *Amintirile* lui Ion Creangă zugrăvesc zburdălnicia şi nevinovăţia acestei vîrste, conturînd un erou cu o personalitate pregnantă. Lumea rurală este privită din interior, din perspectiva eroului narator aflat la vîrsta copilăriei, iar uneori la maturitatea reflexiei şi a nostalgiei. Nică se autocaracterizează cîteodată, dar modalitatea principală de construire a personajului rămîne rostogolirea formidabilă de întîmplări prin care trece, sau la care este martor. Autorul-povestitor interpretează evenimentele într-un monolog neobosit şi incitant totodată — de aici caracterul *liric* — naraţiunea *lirică* — din *Amintiri*.

Opera urmăreşte, prin nararea faptelor şi a întîmplărilor, procesul de formare a lui Nică, precum şi evoluţia lui spirituală în relaţiile cu mediile sociale pe care le străbate.

Amintirile din copilărie este capodopera care-l aşază pe autorul ei între marii prozatori ai lumii: Flaubert, Turgheniev, Dickens. *(S.B.)*

NICU BĂLCESCU

Scrisori de Ion Ghica

Adresîndu-se, în 1886, lui Vasile Alecsandri, Ion Ghica îi comunica într-o scrisoare: „Iată cîteva aduceri aminte din tinereţe, în cari vei găsi multe despre viaţa unora din oamenii generaţiunii noastre cu cari în tinereţe te-ai găsit

în contact şi pe aceeaşi cale, oameni ageri, a căror viaţă, deşi scurtă de ani, a fost bogată în fapte; căci au ştiut a suplini timpului printr-o activitate şi un devotament fără preget, aşa că au putut lăsa nu numai regrete în sufletele celor cari au avut norocirea de a-i cunoaşte de aproape şi a le aprecia calităţile inimei şi ale inteligenţei, dar au lăsat urme neşterse în literatura şi în istoria ţărei noastre".

Din această scrisoare aflăm principalele date biografice despre Nicolae Bălcescu; memorialistul dă ştiri importante, bogate despre mişcările revoluţionare din prima jumătate a secolului trecut, despre societatea „Frăţia", „Societatea literară", revista „Propăşirea" etc. Chiar dacă unele amănunte se dovedesc a conţine inexactităţi, fireşti scăpări de memorie după „peste 50 de ani" de la consumarea evenimentelor, se poate conta însă pe impresiile săpate adînc în memoria epistolarului.

Ghica a fost coleg de şcoală cu Bălcescu, la „colegiul Sfîntu Sava" Aici îl întîlneşte prima oară şi „îi dă" o mînă de ajutor „băiatului slab şi asuprit" într-o luptă nedreaptă cu un „găligan de şcolar". Descoperă în Nicu Bălcescu de la „umaniore" un elev sîrguincios, preocupat de studiul istoriei, dornic de a învăţa, modest. Primele lucrări ale istoricului le citeşte Ghica, apoi le publică în revistele vremii: „Foaia ştiinţifică şi literară", „Propăşirea", „Magazinul istoric" etc.

În aceeaşi scrisoare, adresîndu-se lui V. Alecsandri, Ghica mărturiseşte: La citirea celor dintîi rînduri ale acestei epistole, ai crezut, sînt sigur, că-mi propuneam o biografie a mult regretatului şi preţiosului amic Nicu Bălcescu, şi ai avut dreptate. Acesta îmi era scopul cînd am luat pana în mînă. Dar cu cît înaintam scormonind şi dezgropînd în memoria mea cele petrecute de acum mai mult de o jumătate de secol, şi treceam de la copil tînăr la bărbat, de la scriitor şi istoric, la omul politic, cu atît viaţa lui Nicu Bălcescu se înfăşura şi se împletea cu viaţa mai tuturor oamenilor care au jucat un rol în ţara noastră de la 1841, pînă la 1853, anul în care el a părăsit lumea, lăsînd un gol mare între noi".

Ghica e un mare portretist. Prin povestirea întîmplărilor urmăreşte schiţarea trăsăturilor fizice şi de caracter, sesizarea gesturilor, nuanţelor unui dialog. Figura luptătorului patriot N. Bălcescu este aşezată pe întreaga canava a pregătirii revoluţiei paşoptiste, unde eroul are un rol de

seamă. În aceeaşi *Scrisoare* despre Bălcescu, Ghica se confesează: „Am auzit şi am văzut pe mai mulţi atribuindu-şi lor, numai lor, tot meritul revoluţiei de la 1848, şi mi-am zis adesea: Căci nu trăieşte Nicu Bălcescu, că le-ar spune cu pana lui cea ageră, în stilul său pătrunzător, că deşteptarea de la 1848 nu a fost opera unui singur om, nici a unui grup sau a unui partid, ci a fost opera simţului naţional al României întregi, a fost rezultatul a trei generaţiuni; le-ar spune că acea mare revoluţiune nu putea fi oprită de nimeni şi că ea s-ar fi făcut chiar în lipsa fiecăruia dintre acei cari au sau au avut cutezanţa a-i revindeca paternitatea. Cugetătorul şi organizatorul a fost naţiunea..."

Aducerile aminte fac din Ghica un senzitiv, un liric. El se emoţionează în scrisul său.

„În tot timpul cît a trăit Nicu Bălcescu, am fost în cea mai strînsă legătură de amiciţie şi de comunitate de cugetări. Am trăit mult în acelaşi oraş, la Bucureşti, la Paris şi la Constantinopol şi, cînd am fost despărţiţi unul de altul, am fost în corespondenţă continuă, ne-am cunoscut totdeauna tot ce cugetam, tot ce lucram".

Nicolae Bălcescu ne apare de sub pana lui Ion Ghica ca o figură bine colorată, plastică, sugestivă, într-o ambianţă de epocă, unde arhaismele evocă vestimentaţia, moravurile din trecut, oamenii contemporani ai autorului şi eroului său *(S.B.)*

NICOLAE MOROMETE

Moromeţii de Marin Preda

Fiul cel mai mic al Catrinei şi al lui Ilie Moromete, iubitor al cărţilor, întrerupt de la şcoală, Niculae începuse să se înstrăineze de tatăl său şi cu timpul să vorbească din ce în ce mai puţin cu el. „S-a terminat cu istoria lui cu studiile, să stea acasă şi să pună mîna pe sapă, pentru că nu are nici un beneficiu", spusese Moromete, zguduit din ce în ce mai mult în liniştea şi independenţa firii lui.

Moromete-tatăl încearcă să-și recîștige fiul, ocrotindu-l cu muncile, știind că „era suficient să-i dei cartea în mînă ca să faci din el un miel".

Niculae n-a vădit niciodată calitățile unui țăran: „...niciodată nu se petrecuse cu el acea contopire cu lucrul pe care i-l dădeai să-l termine și nu reușise să facă din el un băiat priceput, asemănător cu alți copii din sat care se dovedesc încă de la o vîrstă crudă nemiloșii țărani ce vor deveni nu peste mai mult de zece ani, adică să se însoare, să vorbească tare, să înspăimînte un bou cu un pumn făcîndu-l să scoată un răsuflu scurt pe nări după o lovitură dată în spate, să-și înjure nevasta cu acel amestec de sentimente în care autoritatea și dragostea se schimbă în cursul chiar al unui singur cuvînt spus și să facă să se afle că știe, dacă o să fie nevoie, să pună mîna pe măciucă și să dea fără șovăială la cap oricui ar îndrăzni să se lege sau să-i fure ce este al lui, chiar și un cap de ață".

Ajuns flăcău, Niculae își sprijinea acum tatăl, atent la toate treburile, dar „tot nu se purta în mod obișnuit...".

Moartea cumnatului său, Sandu, călcat de roata căruței care o luase la vale, îl zdruncină teribil, determinîndu-l să-i pună preotului din sat răscolitoarea întrebare: „De ce ne mai naștem părinte, dacă trebuie să murim?"

După parastasul făcut creștinește, Niculae zăcu vreo cîteva zile,... „ochii îi rătăceau străini peste oameni", semr al suferinței interioare puternice, al întrebărilor adolescenței rămase fără răspuns. Portretul fizic al lui Niculae e prezentat sporadic, în cîteva linii. Iată-l la serbarea de sfîrșit de an cînd ia premiul întîi, mistuit de febra frigurilor: „Așa cum se aprinse, cu obrajii negri-galbeni de friguri, cu capul mare, peste care pusese pălăria destul de veche a tatălui, în cămașă și cu picioarele desculțe și pline de zgîrieturi, Niculae parcă era o sperietoare".

Afecțiunea pentru Sandu, cumnatul său, venea dintr-o înțelegere tacită, intuită cu subtilitate dintr-o sumă de gesturi, vorbe, manifestări. Cînd, în vacanțe, Niculae se afla lîngă Sandu, acesta își arăta dragostea în felul lui, propriu: „Se uita la el, îi băga un deget burtă și îl întreba: „Ce mai faci, mă, ciorosbuligă?" „Ce să fac, bine", răspundea Niculae. Suferința lui Niculae, la moartea neașteptată a acestuia, e zguduitoare, ceva în lume nu mai era la fel.

Chipul său adolescentin e din nou schițat în cîteva linii: „subțirel și neîmplinit, desculț și cu capul gol, cu o frizură tăiată scurt și dată într-o parte".

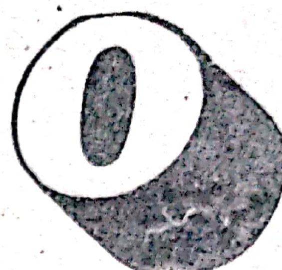
În încercările lui Moromete de a-și apropia și înțelege fiul, Niculae, aflat în criza adolescenței, a întrebărilor fundamentale existențiale, vorbește de căutarea „eului" său.

Cu cele trei clase de școală normală făcute, Moromete l-ar fi vrut acasă, învățător, prin apropiere, dar Niculae, ca și ceilalți băieți, nu vrea să rămînă în sat. El face o școală de partid și devine activist, apoi inginer horticultor.

Satul românesc tradițional, al anilor '50, trăiește zguduiri istorice din temeliile sale: inflația, urmările războiului, trecerea la formele colective de muncă, strîngerea și predarea cotelor către stat ș.a. Niculae vine în sat și ține un discurs despre reforma agrară, despre dictatura fascistă, despre vînzarea cerealelor la preț oficial ș.a.

Conflictul dintre Ilie Moromete și Niculae se întemeiază pe opoziția dintre două concepții diferite asupra existenței. Ruptura dintre tată și fiu se conturează simțitor în volumul al doilea, pe fondul schimbărilor istorice. Niculae este om al vremurilor ce se conturează dramatic. El este al doilea personaj reflector al romanului (N. Manolescu). Monologurile lui Niculae sînt însă de altă natură. Dacă Ilie Moromete este un personaj exponențial, prin filozofia sa de viață, al satului românesc tradițional, cu etica lui bine rînduită, Niculae este în formare. El trăiește vremuri necristalizate, tulburi, implicat într-o lume ce abia se naște. Monologurile lui exprimă, de aceea, incertitudini, sînt rezultatul unor lungi insomnii, el este un suflet „nesigur și nesedimentat" (N. Manolescu).

El nu are nici complexitatea și nici strălucirea lui Ilie Moromete. *(M.P.)*



OCHILĂ

V. Harap-Alb, Flămînzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

Simbolizînd dimensiunea *timpului*, *Ochilă*, asemănător uriaşilor cu un ochi în frunte, apare în drumul lui Harap-Alb şi a celor trei: Gerilă, Flămînzilă şi Setilă ca „o schimonositură de om" care „avea în frunte numai un ochi, mare cît o sută, şi, cînd îl deschidea, nu vedea nimica; da chiar peste ce apuca". Viziunea pe care o are asupra lumii Ochilă este aceea a enormului, a halucinantului, şi a lumii pe dos: „...toate lucrurile mi se arată găurite, ca sitişca, şi străvezii, ca apa cea limpede; deasupra capului meu văd o mulţime nenumărată de văzute şi nevăzute; văd iarba cum creşte din pămînt; văd cum se rostogoleşte soarele după deal, luna şi stelele cufundate în mare; copacii cu vîrful în jos, viţele cu picioarele în sus şi oamenii umblînd cu capul între umere; văd, în sfîrşit, ceea ce n-aş mai dori să vadă nimene, pentru a-şi osteni vederea; văd nişte guri căscate uitîndu-se la mine şi nu-mi pot da seama de ce vă miraţi aşa, mira-v-aţi de... frumuseţe-vă".

Considerîndu-l un om nebun, Harap-Alb, îl deplînge şi, văzîndu-l ca pe un vis de care-ţi vine să plîngi sau să rîzi, dar „lăsat' de Dumnezeu", îl botează şi pe acesta. Folosind asociaţii de cuvinte şi mai stranii şi o ritmicitate a spunerii, crează un adevărat suflu euforic: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră cu Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din tîrg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi pe urmă nu-i mai daţi. Mă rog, unu-i Ochilă pe faţa pămîntului, care *vede toate şi pe toţi altfel de cum vede lumea cealaltă* numai pe sine nu se vede cît e de frumuşel. Parcă-i un boţ,

chilomboţ boţit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de diochiu!"

Prin chemarea pe care i-o adresează Harap-Alb, scriitorul subliniază calităţile de a vedea totul ale personajului: „Hai şi tu cu noi, dacă vrei, zise Harap-Alb, că doar n-avem a te duce de mînă, ca pe un orb".

Şi, în cearta din casa de aramă, Ochilă intervine cu tîlc şi cu har, încercînd să-i potolească.

Ochilă deosebeşte firele de mac de cele de nisip, chiar dacă era întuneric; îi dă de veste lui Păsărilă cînd o vede pe fata împăratului Roş, o urmăreşte în zborul ei şi, după ce a tras o „durdură bună" căutînd-o, au luat-o s-o ducă împreună cu Păsărilă, spre culcuş: „Şi odată mi ţ-o înşfacă ei, unul de-o mînă şi altul de cealaltă, şi hai, hai, hai, hai! în zori de ziuă ajung la palat şi, trecînd cu dînsa printre străji, o silesc să intre în odaia ei, tot cum a ieşit".

Şi astfel *Năzdrăvanul de Ochilă* (s.n.) şi-a luat şi el rămas bun, împreună cu ceilalţi, de la Harap-Alb, după ce i-au fost fiecare de ajutor.

Semnificativ pentru caracterizarea personajelor sînt şi unele cuvinte din vocabular care crează viziunea de *enorm* — cele cu *ilă* — Gerilă, Ochilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, sau unele diminutive care, în anumite relaţii, au funcţii augmentative: trebuşoară, băuturică, buzişoară.

Oralitatea, dinamismul, spontaneitatea, plasticitatea, cadenţa ritmică se constituie ca mijloace principale ale artei narative, ale caracterizării personajelor la Creangă şi îndeosebi în basmul *Povestea lui Harap-Alb.*

Iată în concluzie cîteva particularităţi: aspectul dramatic, dialogul presupus; folosirea onomatopeelor, a locuţiunilor populare, a repetiţiilor, a unor comparaţii, expresii idiomatice; a proverbelor, zicătorilor populare sau create de scriitor (erudiţie paremiologică); ritmarea unor propoziţii, sau fraze (modificînd chiar ritmul povestirii); folosirea unor expresii sinonimice (particularizarea personajelor fabuloase din basm se caracterizează printr-o simetrie sinonimică: *Flămînzilă* — „o namilă de om"; *Gerilă* — „o dihanie de om"; *Ochilă* — „o schimonositură de om"; *Păsărilă* — „o pocitanie de om"; *Setilă* — „o arătare de om" — caracteristic fiind hiperbolizarea fizicului lor; folosirea formulelor scurte ale pronumelor de persoana I şi a II-a; a verbelor

care dau mişcare şi mai ales al formelor de prezent; a diminutivelor, în special cu aspect ironic; aspectul superlativelor prin limpezirea unor sunete sau repetarea cuvintelor; folosirea îndeosebi a coordonării ceea ce asigură claritatetextuluietc.

Toate aceste particularităţi, precum şi altele fac, din scriitor, după cum apreciază G. Călinescu: „un umanist al ştiinţei săteşti, scoţînd din erudiţia lui un rîs gros, fără a fi totuşi un autor « vesel » prin materie. Conţinutul *Poveştilor* şi *Amintirilor* este indiferent în sine ba chiar apt de a fi tratat liric ori fantastic, veselă este hohotirea interioară, setea nestinsă de vorbe, sorbite pentru ele însele, dintr-o voluptate strict intelectuală".

„Sănătatea, simplicitatea — apreciază Ibrăileanu — limpezimea « realismul » psihologic din opera lui fac din Creangă un scriitor clasic, în înţelesul literar al cuvîntului". *(C.B.)*

Orheianu (Stroie Orheianu), v. **Tudor Şoimaru**

OŞTIREA (ARMATA) ROMÂNĂ

—personaj-colectiv—

Scrisoarea III de Mihai Eminescu

V. Mircea (cel Bătrîn)

OTILIA

Enigma Otiliei de George Călinescu

Chipul adolescentin al Otiliei este de la început o apariţie angelică, descris în mod expres de scriitor, din momentul sosirii lui Felix în casa unchiului său, aşa cum o observă tînărul. Mai întîi, o voce cristalină, auzită de sus, apoi, „un cap prelung şi tînăr de fată, încărcat cu bucle, căzînd pînă pe umeri".

Privirea tînărului coboară apoi asupra vestimentaţiei, care sugerează supleţea, delicateţea, firea deschisă a fetei, o apariţie romantică tulburătoare: „fata, subţiratică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strînsă tare la mijloc şi cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu francheţe un braţ gol şi delicat". Alte detalii completează portretul Otiliei, aşa cum o vede Felix la intrarea în casă:

„Fata părea să aibă optsprezece—nouăsprezece ani. Faţa măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştri, arăta şi mai

copilăroasă între multele bucle și gulerul de dantelă. Însă în trupul subțiratic, cu oase delicate de ogar, de un stil perfect, fără aceea slăbiciune suptă și păstrată a Aureliei, era o mare libertate de mișcări, o stăpînire desăvîrșită de femeie. Moș Costache o sorbea umilit din ochi și rîdea din toată fața lui spînă cînd fata îl prindea în brațele ei lungi. Fata avea, era limpede, toată inițiativa".

Prezența Otiliei înviorează și luminează atmosfera lugubră, apăsătoare a casei. Ea răspundea în jurul ei grație, inteligență, delicatețe, tumult de pasiuni cînd cînta la pian: „Ajungînd în capătul scării, începu să coboare cu o repreziciune de pisică, abia urmată de Felix. Din sălița de jos a scării intrară într-o odaie aproape goală în care se afla un pian cu coadă cam vechi, cu capacul ridicat. Cele două ferestre ale odăii erau deschise. Mormane de note muzicale, de reviste de modă erau aruncate pe jos în jurul negrului pianoforte. În fața instrumentului era un simplu scaun de lemn ca de tavernă cu tăietură în chip de inimă. Otilia se repezi la el și, așezîndu-se aproape călare, începu să alunge degetele subțiri asupra clapelor.

— Asta o știi? întreabă ea pe Felix.

Cînta o compoziție foarte la modă pe atuncea, prin sentimentalitatea ei, putînd descifra cu ușurință la pian și la vioară, își dădu seama că îndemînarea și finețea Otiliei depășeau cu mult banalitatea bucății.

— Ah — zise Otilia, lăsîndu-și o clipă mîinile pe genunchi — ce sentimentală sînt!

Apoi înfigînd din nou degetele în clape, începu să cînte *Rapsodia ungară* de Liszt, indicînd cu multă vigoare părțile grave, dar cînd intră în zona furtunoasă a compoziției, trînti deodată capacul peste claviatură și sări în picioare".

Camera Otiliei o definește întru totul pe fată, înainte ca Felix să o vadă: „o masă de toaletă cu trei oglinzi mobile și cu multe sertare, în fața ei se află un scaun rotativ de pian" — sînt detalii semnificative ce stimulează imaginația; motivul oglinzilor, o metaforă ce-ar putea vorbi de firea imprevizibilă, care scapă înțelegerii imediate, prin apele oglinzilor, dar și ca element indispensabil cochetăriei feminine; prin dezordinea tinerească a lucrurilor ce inundă camera se intuiește firea exuberantă, dezinvoltă; lucrurile fine (rochii, pălării, pantofi), jurnalele de modă franțuzești, cărțile, notele



muzicale amestecate cu păpuşi alcătuiesc universul de viaţă cotidiană, spiritual, „ascunzişul feminin", cum spune scriitorul.

Amestec de copilărie şi adolescenţă, cu instinct feminin sigur, naivă şi plină de candoare, „părea că ştie multe şi intimida pe bărbaţi"; Moş Costache, Pascalopol, Stănică, Felix însuşi „n-ar fi îndrăznit să contrarieze pe Otilia". Ea are efecte tonice asupra lui Pascalopol, faţă de care se manifestă cu gesturi materne, cu o franchețe a gesturilor, cu atît mai tulburătoare: îi potriveşte cu grijă acul din cravată, îi scutura uşor umerii, atîrnată pe marginea scaunului, sau sărind de pe scaunul lui moş Costache pe cel al lui Pascalopol. Ea este feminitatea în procesul ei de formare, remarcabil surprinsă de scriitor.

Neliniştea adolescentină, bucuriile ei dezlănţuite sînt surprinse cu fineţea observaţiei: „îmi vine uneori să alerg, ...să zbor...".

Firea imprevizibilă şi visătoare, tumultul tinereţii sînt cuceritoare (aleargă prin iarbă în picioarele goale, se dă în leagăn, doarme în fîn, cîntă nebuneşte).

Vitalitatea, exuberanţa şi sinceritatea deconcertantă a tinereţii formează o imagine pură, de un farmec aparte: îl tîrăşte în goană pe Felix prin curte, tropăie pe scară, fluieră, dansează.

În conturarea Otiliei, cel mai complex personaj al romanului, scriitorul foloseşte tehnica modernă a perspectivelor multiple şi a observaţiei psihologice. Ea se reflectă diferit în cei din jurul său: moş Costache „o sorbea umilit din ochi şi rîdea din toată faţa lui spînă"; pentru Pascalopol este „o mare ştrengăriţă", „un temperament de artistă", „o rîndunică, închisă în colivie, moare"; „o fiinţă gingaşă care merită ocrotirea", „o floare rară", „o fată mîndră şi independentă".

Otilia evoluează între adolescentul Felix şi bărbatul experimentat cu o nobleţe rafinată, cuceritoare.

Nici Pascalopol, nici Felix nu sînt siguri de iubirea Otiliei. Aceeaşi feminitate şi franchețe a gesturilor manifestă şi faţă de Pascalopol, „trecîndu-şi braţele subţiri în jurul gîtului", spre indignarea clanului Tulea. Pentru Aglae şi Aurica, purtările Otiliei sînt asemeni „fetelor fără căpătîi şi fără părinţi".

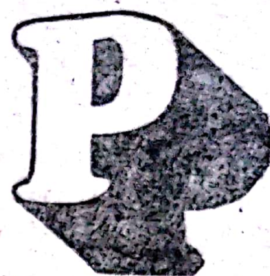
Şi faţă de Felix are griji materne, dorind ca acesta să-şi facă o carieră strălucită; amesteca o serioritate rece, blazată, cu cele mai teribile copilării.

Ea însăşi se analizează cu luciditate: „Ce tînăr de vîrsta mea îţi închipui că m-ar iubi pe mine aşa cum sînt? Sînt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă! ...mă plictisesc repede, sufăr cînd sînt contrariată".

Ea are nevoie de afecţiunea paternă, statornică şi generoasă a lui Pascalopol: „Ah! cum aş vrea să am o trăsură luxoasă, cu doi cai frumoşi! [...] Să fiu actriţă, să am admiratori", care îi lipsesc din copilărie... O intuiţie feminină sigură, un spirit practic, raţional sînt dezvăluite de ea însăşi: „... eu sînt o zăpăcită, eu sînt pentru oamenii blazaţi, care au nevoie de rîsetele tinereţii, ca Pascalopol...; eu te iubesc în atîtea feluri, încît nu pot să analizez acum cît te iubesc ca frate şi ca iubită".

Călătoria la Paris, împreună cu Pascalopol, o maturizează, devine mai sigură, mai conştientă de ea însăşi, schimbare pe care Felix o percepe. Se simte inferior: „În ochii Otiliei mocneau judecăţi despre viaţă şi despre el, hotărîri îndelung meditate, ironii... seriozitatea ei îl paraliza".

Este, poate, o prefigurare a finalului, a opţiunii Otiliei, care rămîne o enigmă a feminităţii. Eroina se înscrie altor personaje feminine remarcabile din romanul românesc — Saşa Comăneşteanu din *Viaţa la ţară* de Duiliu Zamfirescu, Olguţa din *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, Adela din romanul cu acelaşi titlu de G. Ibrăileanu. *(M.P.)*



PANTAZI

Craii de Curtea-Veche de Mateiu Caragiale

Încadrat în rîndul scriitorilor fantaziști de către Tudor Vianu (ca și Nicolae Davidescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, Ion Minulescu), Mateiu Caragiale oferă prin scrierea *Craii de Curtea Veche* măsura talentului său și a originalității sale. Apărută în anul 1929, într-o formă foarte restrînsă și individualizată, demonstrează că scriitorul preferă crearea de atmosferă și de caractere și nu acțiunea.

Tributară folclorului balcanic, descins din Anton Pann, asimilat însă potrivit capacității artistice a scriitorului, caracterele proiectate sînt memorabile, unice chiar ca tipicitate și ca realizare artistică. Astfel, povestitorul (scriitorul), Pașadia și Pantazi — cei trei *crai* (termenul trebuie înțeles și în sens poetic) — trăiesc aventuri nocturne, simbolice, în jurul bisericii Curtea-Veche — unul dintre cele mai vechi puncte de atracție ale Bucureștiului de altădată, ei reprezentînd, în acest mod, un simbol al decadenței și ruinei.

Tudor Vianu, notează în *Arta prozatorilor români* în legătură cu tema operei și simbolistica personajelor: „*Craii de Curtea-Veche* este o încercare de restituție a vechiului regim în declin, construit pe opoziția simetrică a două categorii: vechea aristocrație, în faza ei de disoluție boemă și estetă, perpetuînd amintirile de trufie ale sîngelui cuceritor, a anticelor « stirpe » domnitoare, după cum sună cuvîntul deseori și în mod caracteristic întrebuințat..."

Cartea este structurată în patru părți, fiecare avînd cîte un motto semnificativ.

Mai întîi scriitorul folosește ca motto general cuvintele lui Raymond Poincaré (1860—1934, avocat și om politic francez, președintele Republicii Franceze între 1913—1920):

„Ce vreţi, sîntem aici la porţile Orientului, unde totul se înfăţişează mai puţin grav..."

Prima parte se intitulează *Întîmpinarea crailor* şi se deschide tot cu un motto în limba franceză: „...ne strînsesem la cîrciumă".

Partea a doua se intitulează simbolic *Cele trei hagialîcuri* — avînd ca motto: „Ce lucru frumos, dragă prietene sînt călătoriile..." (din Diderot). Capitolul relevă iniţierea evadărilor în timp şi spaţiul a crailor, căutarea esenţelor spirituale, dar şi coborîrea spre decadenţă şi moarte. Astfel, primul hagialîc se realizează în spaţiul în care istoria se confruntă cu mitul „la leagănul civilizaţiilor străvechi", craii urmărind să pătrundă adînc în trascendent, pe „gurile de rai pierdute" şi cu ochii aţintiţi spre marea neprihănită; al doilea hagialîc simbolizează măsura decadenţei artei; iar ultimul hagialîc — al treilea — are semnificaţia purificării şi cînd exilul lor pămîntesc va lua sfîrşit. Visul final al naratorului este credinţa în divinitate a crailor — care pentru păcate „au cumpănă deosebită şi înşeală la cîntar".

Partea a treia este denumită *Spovedanii* avînd ca motto: „...înţelept cetăţean al vastului univers" (de La Fontaine), iar Partea a patra, *Asfinţitul crailor*, avînd ca motto cuvintele scriitorului (gastronom) francez, autorul unui *Almanah* al gurmanzilor, Charles Monselet (1825—1888): „Veţi fi invitaţi în căminele familiilor, vom descrie interioare domestice, vom face dramă burgheză, vom clădi ziduri de apărare mari şi mici".

Finalul romanului (partea a patra) este semnificativ pentru faptul că cei trei crai — în ciuda naratorului — sînt conduşi nu spre mîntuire, spre pocăinţă, spre apoteoză, ci spre mocirlă spre desfrîu şi pierzanie, de către Pirgu cel hidos: „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimelor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmîntaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrşit. O lină cîntare de clopoţel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorîse asupra-ne: răscumpăraţi prin trufie aveam să ne redobîndim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii

nevăzuţi coborîseră prapurele înstemate şi una cîte una se stinseseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndaratele, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului...".

Lumea veche este reprezentată prin Paşadia şi Pantazi, apoi, lumea nouă, printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii şi intenselor visări ale precedenţilor, „poate din obscura atracţie a acestuia către tipul superior de umanitate, dar, mai sigur, din pornire amarnică şi deznădăjduită a acestui tip de a degusta în tovărăşia infamă spectacolul apusului său tragic şi măreţ. Ce este nobil şi trufaş este bun; ce este plebeian şi laş este rău". După T. Vianu, viziunea deplină a crailor se rezolvă „în apoteoza visului gnomic povestit în grandoare către sfîrşitul cărţii, frumos moment al frazei fantaziste, în care craii de Curtea-Veche, Paşadia şi Pantazi, împreună cu autorul, întreprind călătoria din urmă pe punţile arcuite spre Eternitate, precedaţi de danţul scălămbăiat al lui Pirgu: „...*Răscumpăraţi prin trufie, aveam să ne redobîndim înaltele locuri*". (s.n.)

Spre deosebire de tatăl său, Ion Luca, Mateiu Caragiale pune gravitate şi poezie în înfăţişarea crepusculului măreţ şi solemn al unei lumi ce aparţine trecutului iremediabil, dar în care prozatorul-poet trăieşte mai bucuros decît în prezent. Starea de visare îl apropie de M. Eminescu. Proza sa însă este lipsită de spiritul autohton, mai ales a celei ţărăneşti.

Predilecţia scriitorului se îndreaptă spre veacul al XVIII-lea, un veac plin de levantinism galant în care se intersectează două lumi: una a apusului fanariot — cu aventurieri, risipitori de averi pentru satisfacerea luxului şi desfrîului, şarlatani, şi alta — a inteligenţelor rafinate, cumpătate, pline de distincţie.

G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, încadrîndu-l pe Mateiu Caragiale în rîndul curentelor de avangardă — dadaişti, suprarealişti, ermetici — caracterizînd *Craii* „ca nişte stricaţi subţiri, amestec de murdărie şi sublim, cel puţin întrucît priveşte pe Paşadia şi Pantazi", subliniază contextul semi-balcanic şi semi-occidental al Bucureştilor,

„unde finețea cea mai rafinată se amestecă cu înjurătura și pofta grosolană".

În acest context, Tudor Vianu remarcă originalitatea stilistică, dată de contrastele lexicului, care exprimă gravitate, solemnitate, demnitate, mărinimie, avînt, duh; nostalgie farmec etc. — proprii vieții nobile și curate ale spiritului și termeni josnici, ai urîțeniei fizice și morale; ai viciului și mișelniciei — culeși din argoul mahalalelor sau dintr-un „vechi fond de turcisme, cu nuanță de dispreț: trăsneli, mardeiași, ccdoși, țațe, teleleici, sanchiu, rable, geamale, baldîre, balcîze etc.". Se întrepătrund în operă ca doi „afluenți care se varsă în *Craii de Curtea-Veche* puterea de a adora și aceea de a urî, de a disprețui". Iată că limbajul se conturează și aici ca modalitate principală de caracterizare a personajelor. Aceasta îl face de fapt pe G. Călinescu să aprecieze că Mateiu Caragiale este „un poet" și că scrierea lui „valorează prin ceea ce sugerează. Realitatea se transfigurează, devine fantastică și un fel de neliniște de Edgar Poe agită pe aceste secături ale vechii capitale române. De aceea scriitorul trebuie pus mai degrabă în grupul *suprarealiștilor* (s.n.), date fiind atenția lui pentru elementul inefabil, ancestral, aparținînd fondului obscur". Din toată scrierea, apreciază Călinescu, se desprinde o savoare ciudată. „Mateiu Caragiale este și el promotor al balcanismului literar, acel amestec gros de expresii măscăricioase, de impulsuri lascive, de conștiință a unei eredități aventuroase și tulburi, totul purificat și văzut mai de sus de o inteligență superioară", desigur cea a scriitorului care se constituie și el ca parte a întregului operei.

Pantazi, sau *Panta*, ascunde sub un nume de împrumut pe urmașul unor pirați din arhipeleagul grecesc, și care, prin Zuani cel Roșu, primul tîlhar de apă cunoscut în familie, descendent din barbari normanzi, este înrudit cu o veche casă siciliană care poartă pe stemă Pardosul.

Eroul are și el în sînge demonul rătăcirilor pe mări și oceane, al aventurii care-l făcuse să „toace" două averi uriașe, prins de o nefericită și stranie dragoste, în urma dezamăgirii apucînd calea unei cumplite destrăbălări, dispărînd fără urmă.

Scriitorul dă multe detalii în legătură cu Panta, printre care reținem pentru caracterizarea sa casa în care locuia,

interioarele acesteia. Astfel, scriitorul precizează că Pantazi locuiește într-o clădire ce aparținea regelui Carol, la „o franțuzoaică bătrînă care închiriase două încăperi, bogat mobilate în gustul greoi de acum cincizeci de ani, un salon în față și o odaie de dormit în fund, despărțite printr-un geamlîc înalt. La belșugul de abanos, de mătăsării, de catifele și de oglinzi — acestea de toată frumusețea, fără ramă și cît peretele — iubirea de flori a chiriașului, împinsă pînă la patimă, adăuga o nebunească risipă de trandafiri și de tiparoase..."

Autobiografia lui Pantazi, subliniază G. Călinescu, „este remarcabilă tocmai prin strania îmbinare de Orient și Occident. Contrastul din firea lui Pantazi crează în contextul operei un suspans, o oarecare teatralitate identificabile în întreaga operă". Și alte detalii conturează portretul lui Pantazi, ceea ce-l face pe Tudor Vianu să-l compare cu unul din portretele Renașterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată: „În apriga înviorare a vieții bete de umezeală și pustie cu desăvîrșire, grădina dezvelea spre seară cînd se însenina vremelnic, frumuseți nehănuite. Și în cea mai minunată dintre seri avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmalîc, el își ațintea privirea asupra albei scînteieri a luceafărului răsărind". Vorbirea „înflorită și savantă", cum o califică T. Vianu, releva un om „adepat la izvorul tuturor cunoștințelor", „împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor" și care sună ca o adevărată muzică — de un farmec și o distincție dintre cele mai rafinate: „vorbea măsurat și rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate farmecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măestrie. L-am însoțit ascultîndu-l cu o plăcere crescîndă în umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi răsfrîngea în ochi albastrul adînc și în întreaga făptura sa liniștea nesfîrșită".

Pantazi a dispărut discret condus de scriitor: „Seara însoțeam pînă la graniță pe un gentlemen ras și cu barbeți scurți, în ținută elegantă de călătorie — un străin. Stam în vagonul restaurant la o masă, față în față, și nu găseam să ne spunem unul altuia nimic. Noaptea pogorîse repede. Și

mi-am adus aminte de acela care încetase să mai fie, de omul ce-mi păruse un prieten de cînd lumea și adesea chiar un alt eu-însumi, de Pantazi, cînd m-a întrebat ce s-ar putea să bem". *(C.B.)*

PARPANGEL

Țiganiada de Ion Budai-Deleanu

V. Romândor

PASCALOPOL

Enigma Otiliei de G. Călinescu

Este un „personaj nou" în literatura română (Pompiliu Constantinescu), fiind expresia rafinamentului, a bunului simț, a generozității, a seninătății apolinice.

Portretul întocmit de scriitor, prin detaliile notate, pune în lumină poziția socială, trăsăturile fizice și morale: un om de vreo cincizeci de ani, „oarecum voluminos cărnos la față și rumen ca un negustor", autorul remarcă „finețea pielii" și tăietura „englezească" a mustății cărunte, deci un om subțire; un lanț greu de aur îi atîrnă la vestă, hainele sînt din stofă fină, emană un parfum discret asociat cu miros de tabac, de o politețe și cu maniere ce dezvăluie creșterea lui aleasă. Apariția lui în casa lui Costache Giurgiuveanu, dezolantă ca și stăpînul, înviorează atmosfera, Pascalopol iradiind dragoste de viață, un sentiment tonic al plăcerii de a trăi: „Pe la orele șase, o trăsură cu doi cai albi, aceeași din seara precedentă, se opri în fața porții și din ea coborî Pascalopol, îmbrăcat într-un costum pepit, bine croit, cu ghete albe, cu floare la butonieră și cu canotieră pe cap. Pascalopol deschise voios portița și ușa gotică de la intrare, stîrnind schelălăitul prelung al clopoțelului".

Scena jocului de cărți, în jurul mesei, surprinde relațiile dintre personaje, iar mai ales pe distinsul Pascalopol, a cărui prezență în casa lui Costache era așteptată de toți cu o bucurie interioară ce se făcea simțită, fără excepție. Pascalopol este văzut prin reflexiile lui Felix, proaspăt sosit în această familie:

„Pe la orele zece, Pascalopol, Aglae, Aurica și Costache începură să joace cărți. Jucau pe bani și Aglae se împrumutase din nou prin trucul ei de la Pascalopol, totuși Felix avu impresiunea că cel puțin acesta din urmă nu ședea acolo din patima jocului. Pascalopol era un om inteligent, prea stăpîn pe sine ca să se lase, din vițiu, ciugulit de toți. Era evident că el venea acolo pentru cineva, desigur pentru Otilia, și că jocul de cărți era numai un pretext. Felix avea acest sentiment pe care nu și-l putea explica bine, că legăturile lui de rudenie, oricît de îndepărtate, cu Otilia, și de veche intimitate îi dădeau dreptul să cenzureze purtările ei. Pascalopol nu-i era antipatic, dar văditele lui atenții pentru Otilia i se păreau scandaloase. De la început ghicise în Otilia o prietenă de vîrsta lui, un factor feminin care-i lipsise. Că o fată de optsprezece ani arăta atîta interes pentru un om în vîrstă, asta i se părea ciudat. Mai curios era că ceilalți nu erau scandalizați. Dacă moș Costache părea de-a dreptul încîntat și specula cu umilință această situație, Aglae și Aurica nutreau în priviri invidia".

Pascalopol vorbește despre sine lui Felix, în intimitatea conacului său de la moșie, aranjat în stil românesc. Felix află de la Pascalopol, pînă la pregătirea ceaiului, că acesta făcuse studii în Germania, apoi la Paris, călătorise prin mai toată Europa, moștenise de la părinți o mare moșie, fusese căsătorit; află că-i place să cînte la flaut, că e o fire boemă.

Personajul se definește prin tehnica balzaciană folosită de scriitor, care descrie, în detaliu, interiorul casei (obiectele, mobilele): „Feciorul, care se părea a fi un om de la moșie, mai isteț, îmbrăcat în livrea, îi chemă la ceai și Felix avu și în sufragerie prilejul să-și dea seama că modestul Pascalopol din strada Antim era acasă la el un om foarte subțire. În locul obișnuitei garnituri, moșierul strînsese mobile de felurite stiluri și vechimi, bine armonizate, printre care un fel de armoar sculpat în stilul Renașterii și pe care, zicea gazda, l-a cumpărat în Normandia. Pe dulapuri, în cuiere țărănești, se îngrămădeau ulcele ardelenești și poterie occidentală, printre care cîteva perugine de la începutul secolului al XVI-lea. Ceaiul însuși fu servit în cești de porțelan subțire japonez.

Purtările blînde ale moșierului, epicureismul lui de om cult încîntau pe Felix și-i dădeau ascunse năzuinți. Prin

contrast, îi răsărea în minte figura spînă a lui moș Costache, care lipea mereu cu buza lui groasă țigări noduroase și arunca scrumul peste tot. Înțelegea foarte bine admirația Otiliei pentru Pascalopol".

Pascalopol se consideră un „ratat" și vrea ca aspirațiile lui artistice să le realizeze în Otilia. Ea îl consideră un bărbat „chic", un om de „mare caracter", care a fost foarte bun cu ea. Otilia e cuprinsă de o caldă înduioșare pentru că Pascalopol e „singur, săracu! nu are pe nimeni".

El vine în casa lui moș Costache, așa cum însuși mărturisește, ca să aibă sentimentul că are familie, spune Otilia: ...„Nu-l cunoști pe Pascalopol. E de o răbdare nemaipomenită și mai cu seamă îi place să fie consultat. E politicos cu tanti Aglae și cu toți, numai ca să aibă sentimentul că se află într-o familie. N-are pe nimeni".

Sentimentele lui Pascalopol față de Otilia sînt complexe: paterne, prin dorința de ocrotire a tinerei fete, pe care o știe de mică. Pascalopol nu-și poate defini sentimentele, vorbindu-i deschis și cinstit lui Felix. El știe că o iubește într-un anume fel. Îi face fetei toate capriciile, se bucură de bucuriile ei, Otilia nu este pentru Pascalopol un „vițiu sentimental", el nutrește pentru ea o afecțiune profundă. Se definește însuși ca „un suflet de moșier prozaic în care se ascunde puțin romantism".

Pascalopol este „îngerul păzitor" al lui Costache și al Otiliei, ferindu-i de răutățile și vulgaritatea clanului Tulea.

Oarecum blazat, prin noblețea sufletească, prin discreta poezie a sentimentelor, personajul a fost asociat eroilor lui Turgheniev *(M.P.)*

PAȘA HASSAN

Pașa Hassan de George Coșbuc,

V. Mihai Viteazul

PAȘADIA — MĂGUREANU

V. și Pantazi, Pirgu

Craii de Curtea-Veche de Mateiu Caragiale

Dacă pentru Pantazi scriitorul-narator are „slăbiciune" pentru Pașadia are „evlavie", adică respect, și motivează această evlavie: „Pașadia era un luceafăr. Un joc al întîm-

plării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvîrşite ce poate avea creierul omenesc. Am cunoscut de aproape o bună parte din aceia ce sunt socotiţi ca faime ale ţării; la foarte puţini însă dintr-înşii am văzut laolaltă şi aşa minunat cumpănite atîtea înalte însuşiri ca la acest nedreptăţit ce, de voie, din viaţă, se hărăzise, singur uitării. Şi nu ştiu un al doilea care să fi stîrnit împotrivă-i atîtea oarbe duşmănii". Motivînd duşmăniile şi prin înfăţişarea personajului, deci a frumuseţii lui, scriitorul realizează un reuşit portret fizic şi spiritual: „Ce frumos cap avea totuşi! Într-însul aţipea ceva neliniştitor, atîta patimă înfrînată, atîta trufie aprigă şi haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feţei sale veştede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea cu glas tărăgănat şi surd, se desprindea, cu amărîciune, o adîncă silă". Viaţa lui Paşadia, de care vorbea rar, fusese o „crîncenă luptă începută de timpuriu". Deşi ieşise din oameni de vază şi stare, fusese oropsit de la naştere „crescut pe mîini străine, surghiunit apoi în străinătate la învăţătură". După ce s-a întors în ţară, mărturiseşte scriitorul, a fost „jefuit de ai săi, înlăturat, hărţuit, prigonit şi trădat de toată lumea".

Prin toate încercările de a fi îngropat sub tăcere, „făptura de fier" cum o numeşte naratorul, a ieşit călită de două ori: „Paşadia nu fusese omul resemnării, încrederea în sine şi sîngele rece nu-l părăsiseră în cele mai negre clipe; statornic în urmărirea ţelului, el înfrînsese vitregia împrejurărilor, o întorsese cu dibăcie în folosul său. Ca dînsul, nimeni nu ştiuse să aştepte şi să rabde, neclintit el pîndise norocul la răspîntie, îi înşfăcase şi-l siluise ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit de la început fără caznă şi zbucium". După ce i se deschisese drumul, Paşadia a respins „calea măririlor" nemaivoind nimic şi retrăgîndu-se. Motivaţia acestei retrageri pune în lumină noi dimensiuni ale caracterului său, pe care scriitorul le relevă cu o distincţie de rafinament intelectual: „Presupuneam că la temelia acestei hotărîri ciudate a fost întrucîtva şi teama de sine însuşi, fiindcă, sub învelişul de gheaţă din afară, Paşadia ascundea o fire pătimaşă, întortocheată, tenebroasă, care, cu toată stăpînirea, se trăda adesea în scăpări de cinism".

Rațiunea, distanța de omenesc (ca în *Glossa* lui M. Eminescu) sînt trăsături de caracter firești: „Cu veninul ce se îngrămădise în inima sa împietrită, puterea l-ar fi făcut lesne primejdios. Și nici o încredere la el în virtute, în cinste, în bine, nici o milă sau îngăduială pentru slăbiciunile omenești de cari arăta a fi cu totul străin".

Retragerea din politică miroase mai puțin decît schimbarea din viața sa.

Cealaltă față a lui Pașadia era cea desfrînată și scriitorul se întrebă dacă a fost ceva ascuns de care se debarasase, sau o „năpîrleală de azi pe mîine". Căci, mărturisește scriitorul, rar i s-a întîmplat să vadă „jucător așa frumos, crai așa ahtiat, băutor așa măreț". Nu putea să fie vorba de o decădere pentru că: „De o sobră eleganță, plin de demnitate în port și vorbire, el rămăsese apusean și om de lume pînă în vîrful unghiilor".

Potrivit pentru a conduce o înaltă adunare sau o Academie, „țeapăn" și „grav" nu se putea închipui „în ce murdare și josnice locuri mergea acel impunător domn să se înfunde pînă la ziuă".

Încîntat, naratorul mărturisește: „Pentru mine priveliștea acelei vieți avea ceva copleșitor, în ea bănuiam că se desfășoară o întunecată dramă sufletească a cărei taină rămînea nepătrunsă".

Intrînd în intimitatea personajului, fiind din „rarii privilegiați" care-i trecea pragul „acelei bogate locuințe" ce reflecta sufletul „stăpînului", scriitorul relevă talentul de pictor al eroului său; pasiunea pentru istorie — pe care o cunoștea ca nimeni altul și care-i dăduse mobilitatea de „a judeca fără să se înșele oamenii". Pașadia s-a stins, la zenit, după o aventură amoroasă, „veninul, veghea, vițiul îi mistuiseră trupul fără a-i vătăma cîtuși de puțin însă duhul, care-și păstrase pînă la sfîrșit toată recea-i limpezime, scînteietor ca un luceafăr în cleștarul nopții de ger". Ironic, scriitorul subliniază norocul pe care l-a avut, de a muri fără să simtă umilințele războiului, a sărăciei, a parvenirii lui Pirgu. *(C.B.)*

PĂSĂRI-LĂȚI-LUNGILĂ

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

V. și Harap-Alb, Gerilă, Ochilă

Simbolizînd dimensiunea spațiului și vechea îndeletnicire — vînătoarea, Păsări-Lăți-Lungilă se înfățișează ca „o pocitanie de om" care umblă cu arcul după vînat de paseri, cu un meșteșug „drăcos și o putere mai pe sus decît își poate dracul închipui". Se lățea așa de tare, „de cuprindea pămîntul în brațe". Cînd se deșira și se lungea ajungea „cu mîna la lună, la stele, la soare și la cît voia de sus". Păsările le prindea cu mîna din zbor, „le răsucea gîtul cu ciudă și apoi le mînca așa crude, cu pene cu tot". Imaginația scriitorului merge pînă acolo încît notează: „Chiar atunci avea un vrav de paseri dinainte și ospăta dintr-însele cu lăcomie, ca un vultur hămisit". Imaginea halucinantă a „pocitaniei de om" — ultimul întîlnit în cale, îl determină pe Harap-Alb să se întrebe nervos: „Dar oare pe acesta cum mama dracului l-o fi mai chemînd?"

Botezîndu-l după modelul celorlalți, scriitorul confirmă marea artă de a *portretiza*, nelipsind hiperbola, comparația, ironia: „Să-i zici Păsărilă... nu greșești; să-i zici Lățilă... nici atîta; să-i zici Lungilă... asemenea; să-i zici Păsări-Lăți-Lungilă, mi se pare că e mai potrivit cu năravul și apucăturile lui, zise Harap-Alb, înduioșat de mila bietelor păsări. Se vede că acesta-i vestitul Păsări-Lăți-Lungilă, fiul săgetătorului și nepotul arcașului; brîul pămîntului și scara cerului; ciuma zburătoarelor și spaima oamenilor, că altfel nu te pricepi cum să-i mai zici".

Avertizîndu-l pe Harap-Alb de utilitatea lui, pentru că fata împăratului Roș cînd vrea se face„ pasăre măiastră, îți arată coada, și ie-i urma dacă poți", Pasări-Lăți-Lungilă se asociază celor cinci, sub rezerva de a-i fi de folos, pornind „tussese înainte". Imaginea „pe unde treceau pîrjoleau totul" accentuează trăsăturile de caracter și cele fiziologice: „..., Gerilă potopea pădurile prin ardere. Flămînzilă mînca lut și pămînt amestecat cu humă și tot striga că moare de foame. Setilă sorbea apa de prin bălți și iazuri, de se zbăteau peștii pe uscat și țipa șerpele în gură broaștei de secetă mare ce era pe acolo.

Ochilă vedea toate cele ca dracul, şi numai îngheţai ce da dintr-însul:

Că e laie
Că-i bălaie;
Că e ciută
Că-i cornută.

Mă rog nebunii de-a lui, cîte-n lună şi în stele, de-ţi venea să fugi de ele. Sau să rîzi ca un nebun, credeţi-mă ce vă spun!

În sfîrşit, Păsări-Lăţi-Lungilă adimenea zburătoarele şi, jumulite, nejumulite, ţi le păpa pe rudă, pe sămînţă, de nu se mai stăvea nimene cu păseri pe lîngă casă de rău lui".

Opus lor, Harap-Alb nu aducea nici o supărare, dar fiind cu ei „era părtaş la toate".

În cearta din casa de aramă, unde au fost închişi de împăratul Roş, Păsări-Lăţi-Lungilă ameninţă, dialogul fiind relevant:

„— Dar nu mai tăceţi, măi? Că ia acuş trec cu picioarele prin păreţi şi ies afară cu acoperămîntul în cap, zise Lăţi-Lungilă. Parcă nu faceţi a bine, de nu vă mai astîmpără dracul nici la vremea asta. Măi Buzilă, mi se pare că tu eşti toată pricina gîlcevei dintre noi.

— Ba bine că nu! zise Ochilă. Are el noroc de ce are, dar ştiu eu ce i-ar trebui.

— Ia să-i faci chica topor, spinarea dobă şi pîntecele cobză, zise Setilă; căci altmintrelea nici nu e de chip s-o scoţi la capăt cu boclucasul acesta.

Gerilă, văzînd că toţi îi stau împotrivă, se mînie atunci, şi unde nu trînteşte o brumă pe păreţi de trei palme de groasă! de au început a clănţăni şi ceilalţi de frig, de sărea cămeşa de pe dînşii.

— Na! încaltea v-am făcut şi eu pe obraz. De-acum înainte, spuneţi ce vă place, că nu mi-a fi ciudă, zise Gerilă, rîzînd în hohot. Ei, apoi!? Cică să nu te strici de rîs!... De Harap-Alb, nu zic. Dar voi, mangosiţilor şi farfasiţilor, de cîte or îţi fi dormit în stroh şi pe tîrnomată, să am eu acum atîţia bani în pungă nu mi-ar mai trebui altă! Oare nu cumva v-aţi face şi voi nişte feciori de ghindă, fătaţi în tindă, că sînteţi obraze subţiri?

— Iar cauţi sămînţă de vorbă, măi Buzilă? ziseră ceilalţi. Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor amin!

— De asta şi eu mă anim şi mă închin la cinstita faţă voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de vin şi cu unul de pelin, zise Gerilă. Şi hai de-acum să dormim, mai acuş să ne trezim, într-un gînd să ne unim, pe Harap-Alb să-l slujim şi tot prieteni să fim; căci cu vrajbă şi urgie raiul n-o să-l dobîndim".

După ce se ospătară toţi, scena de la curtea împăratului Roş amintind de obiceiul peţitului popular, supuşi la probe pentru a dobîndi fata, Păsărilă îi va fi lui Harap-Alb de mare folos, fiindcă „fetişoara împăratului" o „zgîtie a dracului de fată" le-a „tras butucul", zburînd ca o săgeată pe lîngă toţi. Ochilă i-o arată ascunsă „în dosul pămîntului, tupilată sub umbra iepurelui". Păsărilă lăţindu-se cît poate „începe a băjbăi prin toate buruienile" dar se ascunsă din nou după o stîncă. Atunci se înalţă punîndu-şi în valoare trăsăturile urieşeşti şi urmînd-o în zborul ei şăgalnic „se deşiră odată şi se înalţă pînă la lună". Cuprinde luna în braţe, „găbuieşte păsărica, mi ţi-o înşfacă de coadă şi cît pe ce să-i sucească gîtul". Pasărea se preface în fată şi strigă înspăimîntată:

„— Dăruieşte-mi viaţa, Păsărilă, că ţi-oi dărui şi eu cu milă şi cu daruri împărăteşti aşa să trăieşti!"

Într-o replică plină de înţelepciune populară şi de humor se încheie misiunea lui Păsărilă, motivată de Ochilă şi recunoscută de Harap-Alb şi de ceilalţi.

„— Ei, Harap-Alb, zise atunci Ochilă, dacă nu eram eu şi cu Păsărilă, ce făceaţi voi acum? Iaca aşa, tot omul are un *dar* şi un *amar*; şi unde prisoseşte dorul nu se mai bagă în samă amarul. Amar era să fie de voi, de nu eram noi amîndoi. Şi cu străjuirea voastră, era vai de pielea noastră!

Harap-Alb şi ceilalţi, nemaiavînd ce zice, pleacă capul ruşinaţi, mulţămind lui Păsărilă şi vestitului Ochilă, căci le-au fost ca nişte fraţi". *(C.B.)*

Păturică, v. **Dinu Păturică**

PERSIDA

Mara de Ioan Slavici

V. **Mara**.

(GORE, GORICĂ) PIRGU

Craii de Curtea-Veche de Mateiu Caragiale

V. și Pantazi, Pașadia

Este personajul care-l însoțește pe Pașadia și despre care scriitorul notează încă din primele pagini: „Rămînînd de tînăr singur în București, de capul meu, mă ferisem să intru-n cîrd cu oricine, așa că din restrînsul cerc al cunoștiințelor mele, alese toate pe sprinceană, Gorică Pirgu n-ar fi făcut niciodată parte dacă n-ar fi fost tovarășul nedespărțit al lui Pașadia, de care aveam o evlavie nemărginită".

Caracterizat ca fiind o „lichea fără seamăn și fără pereche", scriitorul aprecia că nesăratele lui „giumbușlucuri de soitar obraznic îi scoseseră faima de băiat deștept, la care se adăogase — de ce nu se știe — și aceea de băiat bun, deși bun nu era decît de rele".

Chimiță, cum îl numește scriitorul avea „suflet de hengher și de cioclu". Folosind invectiva, scriitorul este necruțător: „De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsluitorii", îl compară cu Veniamin din Biblie — copil preferat de Iacov, și cu un înger — „Cherubinul", dar al caselor de întîlnire. Considerat murdar și putred, scriitorul își exprimă sentimentele sale de silă pentru a fi cercetat „cu de-amănuntul ițele acestei firi uscate și triste care simțea o atragere bolnavă numai pentru ce e murdar și putred". Avînd în sînge dorul vieții de dezmățare țigănească, de odinioară de la noi, „cu dragostele de mahala, chefurile la mănăstiri, cîntecele fără perdea, scîrboșeniile și măscările". Jocul de cărți ce-i slujea de meserie, „boalele lumești ce-l istoviseră înainte de vreme", erau singurele lucruri de care știa să vorbească, încîntînd pe cei care-i „prețuiau dobitocia". Deși Pașadia îl disprețuia fățiș, „jicnindu-l și umilindu-l îi păstra totuși prieteșug".

Lipsit de elementarele maniere; nu i se permitea adicerea la masa crailor a femeilor „Ne mărgineam — mă tu-risește scriitorul — să aruncăm scurte priviri cotoiești cucoanelor de la mesele vecine cari, de obicei, ne răspundeau și ele cu ocheade șirete".

Pirgu cunoaştea multă lume, ceea ce-l uimea pe scriitor: „Lume de tot soiul şi de toată teapa, lume multă, toată lumea. Pe cine nu cunoştea într-adevăr, unde nu pătrunsese?" Primit peste tot, în „case ale negustorimei sperioase şi speriate (...) în şubredele cuiburi ale rîiei ciocoieşti", nu întotdeauna pe uşa din faţă însă.

Gratulat cu epitete ca: „potaie măruntă", „fiară spurcată", căruia de şcolar îi plăcea să-şi ducă prietenii la femei bolnave, bucurîndu-se cu „închipuire drăcească nesecată".

Aţîţa la desfrîu, „căruia îşi închinase trupul şi sufletul", făcînd din acestea un apostolat. Astfel, „iscusit în samsarlîcuri şi pezevenglîcuri, fusese faurul ruinei cîtorva feciori de bani gata şi a căderii mai multor femei", contribuind la necinstirea multor nume cunoscute. Se amesteca aproape în toate meschinăriile, nedîndu-se înapoi de la nimic. Îi păreau bune, fiecare după credinţă: „iscodirea, defăimarea, bîrfele, zîzania, pîra, ameninţarea cu darea în vileag a tainei încredinţate sau smulse, răvaşele neiscălite...".

Întruchipînd avarismul feroce al epocii sale, se înrudeşte cu Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Stănică Raţiu. Scriitorul se aseamănă cu tatăl său în ceea ce priveşte stilul virulent în creionarea lui Pirgu, a adevăraţilor Arnoteni, a unor medii de mahala, grupîndu-şi personajele în cupluri discordante ce-l servesc în reliefarea trăsăturilor: Paşadia—Pantazi; Paşadia—Pirgu; Pantazi—Wanda; Pena—Serghie; Wanda—Ilinca.

La Pirgu se poate vorbi şi de o oarecare natură trivial-demonică: veselie şi tristeţe, contraste în felul de a fi, uimind prin ostentaţia sa negativă care sfidează şi se opune crailor.

Se asociază lui Pena Corcoduşa, care avea ca îndeletnicire să scalde morţii. Avea ochi „verzi tulburi, lături de peşte". Verdele este simbolul culorii feminine iar albastru al culorii masculine. Casa Arnotenilor este un loc „de ospătărie şi de han de tripou, de bordel şi de balamuc."

Dacă Paşadia a murit, Pirgu înfloreşte, devine „de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre şi despărţit cu filodormă". Ajunge apoi prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la „Liga Naţiunilor" şi oferind colegial din străinătate ospitalitate în castelul său din Ardeal.

Cultivînd straniul, insolitul, autorul oscilează între romantism şi simbolism, în descendenţa lui Baudelaire şi Edgar Poe.

Romanul are un caracter simbolic şi pragmatic, cu o frază melodioasă, cadenţată, cu monolog, dialog, descriere şi naraţiune — ca modalităţi de expunere. Surprind imaginile stranii, exotice, uneori chiar extraterestre, dominînd pitorescul istoric, balcanic, de mahala, apropiindu-l de Anton Pann, Tudor Arghezi, Ion Barbu. *(C.B.)*

PLĂIEŞII (ROMÂNII)

— personaj colectiv —

Sobieski şi românii de Costache Negruzzi

În povestirea *Sobieski şi românii* de Costache Negruzzi întîlnim procedeul artistic romantic — antiteza. Făcînd parte din ciclul *Fragmente istorice*, lucrarea evocă o imagine vie, plină de eroism, din „cronice bătrîne" ale strămoşilor noştri.

Pe de o parte se află asupritorul, cuceritor şi nesăţios subjugător, regele polon, personalitate complexă, prezentat sumar de către autor: rănit în orgoliul său datorită unei înfrîngeri ruşinoase, deşi se socotea mare războinic. El se află în fruntea unei armate înfrînte, obosită fizic şi moral. Deşi „vestitul rege" al Poloniei era „fala leşilor, eroul creştinătăţii, mîntuitorul Vienei" acum arăta ca „Unul în floarea vîrstei, posomorît, gînditor, necăjit". El este însoţit de „doi mai bătrîni" hatmani (conducători de oaste): Iablonski, om drept şi înţelept şi Potoţki, necugetat, nesincer, linguşitor. Ambiţia deşartă de a cuceri cetatea Neamţului, numai ca să numere încă o „victorie" se dovedeşte a fi încă o înfrîngere cu mult mai ruşinoasă decît cea de la care se întorcea. O mînă de români se arătară cu mult mai curajoşi şi viteji decît se aştepta conducătorul polon.

Patriotismul plăieşilor, pe de altă parte, se dovedi superior şleahtei de leşi. Dacă oastea poloneză este prezentată de autor ca înfrîntă, obosită, fără nici un chef de luptă, bravii plăieşi, apărători ai cetăţii în numele dreptăţii, al dragostei

de patrie înfruntă pe duşmani, chiar dacă ştiu că, fiind în număr mic, nu pot avea sorţi de izbîndă în faţa atacatorilor.

Este semnificativ faptul că, în final, într-un moment de luciditate, chiar regele polon recunoaşte curajul, bărbăţia şi patriotismul plăieşilor români. „Voinicilor, zise, sînteţi slobozi; mergeţi în pace şi spuneţi copiilor şi fraţilor voştri că aţi avut cinstea a vă împotrivi cinci zile regelui de Polonia".

De reţinut că, în final, plăieşii, simbolic *urcă* „luîndu-şi răniţii, se îndreaptă către munţi", oastea duşmană „se *coboară* încet la vale". Este un gest ce marchează două atitudini, două idealuri, două destine. *(S.B)*.

POCITUL
— personaj simbol —

Noapte de decemvrie de Alexandru Macedonscki

V. Emirul

PRINŢUL
— personaj simbol —

Mistreţul cu colţi de argint de Ştefan Augustin Doinaş

Balada *Mistreţul cu colţi de argint* a fost scrisă în anul 1945, reluată în 1950 şi publicată în ciclul celor nouăsprezece blade din volumul *Omul cu compasul*, în 1966.

În cartea sa *Orfeu şi tentaţia realului*, apărută în 1974, Augustin Doinaş explică multiplele sensuri ale lecturii baladei.

Motivaţia este certă: „Ţin minte însă că intenţia mea, cînd am compus această poezie, a fost aceea de a realiza o îndoită exigenţă: pe de o parte, o structură dramatico-epico-lirică tipică, de baladă, cu trei momente conflictuale urmate de un deznodămînt final; pe de altă parte, un caracter simbolic al desfăşurării lor, care să permită mai multe interpretări". Poetul, de asemenea, mărturiseşte referindu-se la poezia lui Al. Macedonski: „Unii exegeţi ai mei vor fi poate surprinşi aflînd că textul meu nu avea nici o legă-

tură cu *Noaptea de decemvrie*" a lui Al. Macedonski, poet pe care nu l-am citit cu interes și plăcere decît mult mai tîrziu".

Izvoarele de inspirație, precizează poetul, se regăsesc în: „...balada romantică germană (probabil că *Erlkönig* de Goethe a jucat, aici, un rol hotărîtor); dar el venea și ca o prelungire a interesului pe care l-am manifestat, încă din copilărie, față de poeziile lirico-narative ale lui Bolintineanu, Eminescu, Coșbuc. Al doilea deziderat, mai ambițios, se hrănea din lecturile mele franceze, care pe vremea aceea erau Baudelaire, N·rval, Verhaeren, Mallarmé, Valery".

Subiectul baladei este simplu: un prinț din Levant, pasionat vînător, vrea să răpună un mistreț fantastic, cu colți de argint. În ciuda sfaturilor date de slujitorii săi, prințul se avîntă în inima pădurii întunecoase. Prințul nu reușește să vîneze mistrețul fioros; mistrețul îl ucide pe prinț în timp ce cornul de vînătoare sună melancolic.

Iată succint cîteva interpretări posibile ale baladei propuse de scriitor:

1. „Există un grad zero al lecturii simbolice, la care *Mistrețul cu colți de argint* poate fi citită ca un simplu episod de vînătoare, ca o baladă cinegetică". În acest context poetul atrage atenția asupra lexicului specific: vînătoare, codru, goarne, copoi etc.; formele apelative: „Veniți să vînăm"; preferință pentru gerunzii; refrene-rimă; interferarea descrierii, narațiunii — a epicului, dramaticului și liricului.

2. „...prințul ar fi omul, în general; mistrețul — o imagine a idealului; vînătoarea — un act existențial al realizării de sine.

Balada se încarcă astfel de o atmosferă tragic-optimistă (în măsura în care deznodămîntul e văzut ca atingere a idealului, ca împlinire a sensului vieții) sau tragic-pesimistă (în caz că moartea prințului e privită fie ca un eșec, fie ca o jertfă necesară pe parcursul teleologic)". Aici intervin implicații de ordin etic: curaj, perseverență, noblețe de caracter, spiritualitate — virtuți ale prințului, în contrast cu pragmatismul servitorului. „În felul acesta poezia apare ca o baladă simbolică a existenței (superioare) tragice".

3. O altă interpretare este dată de poet în funcție de interpretarea „dată actului de a vîna". „Aproape în toate culturile vechi, vînătoarea este privită ca un act ritual cu finali-

tate spirituală: a urmări vînatul înseamnă a căuta o treptă superioară de existență, a urmări un ideal spiritual". Sînt oferite exemple din tradițiile indienilor din America de Nord, la care goana după pradă simbolizează drumul care duce spre Marele Spirit; în China antică consemnarea animalelor emblematice sporește virtuțile Împăratului etc. „Într-o viziune pur laică, *Mistrețul cu colți de argint* poate fi socotită ca un ritual civilizator: în acest caz, prințul devine exponent al regalității potențiale, un viitor monarh care încearcă să-și exercite prerogativele firești de instaurare a ordinii, aflîndu-și moartea în lupta cu forțele oarbe ale haosului natural. Treptele ascensionale ale vînătorii, ca și instrumentele cu care este realizată, participă astfel la o simbolică proprie: ele vizualizează istoria însăși a vînătorii, de la treapta ei primitivă (săgeata de lemn) la cea modernă (săgeata de foc).

4. Balada poate fi citită ca un „ritual al inițierii". Este elocventă „proba" diverselor arme (de lemn, de fier, de foc) — trepte necesare de parcurs pentru orice novice în „procesul de spiritualizare".

Replicile servitorului devin ispite.

Mistrețul urmărit simbolizează „absolutul libertății spirituale, niciodată atins, intrarea în domeniul marilor mistere; celălalt (mistrețul care-l ucide „uriaș, argintat") „e un animal real, simbol al accidentului concret, limita tragic-necesară a condiției umane". Durata vînătorii acoperă tot spațiul vieții.

Lectura poate fi interpretată și ca un act uzurpator. Prințul este „un simbol al regalității necoapte, al tinereții dornice de putere, pornind la o luptă ambițioasă de instaurare prematură pe tron".

5. Ultima interpretare dată de poet este tratată în manualul școlar.

Mistrețul cu colți de argint a fost citit *și ca o artă poetică*. În lumina unei asemenea interpretări, îmbrățișată și de Eugen Simion, „prințul ar fi un simbol al creatorului (poetul), iar tribulațiile sale cinegetice ar reprezenta ceea ce se numește azi, într-un anume jargon critic, „l'errance de l'écritur". În acest context: „Opera este egală cu himera urmărită o viață întreagă, a poetului: acesta moare, pînă la urmă, ucis de o operă oarecare („un mistreț uriaș, argintat"),

care nu se știe niciodată dacă este într-adevăr Opera ideală însăși". Poetul identifică și o altă interpretare care ar viza tragicul creației lirice — uciderea artistică ar fi de fapt uciderea autorului — motivînd existența și a epicului.

Am relevat aceste aspecte pentru a da posibilitatea unei interpretări mai largi, dar și din dorința de a releva capacitatea unui poet de a-și interpreta propria operă.

Poezia este dominată de imagini vizuale și auditive; dialogul se interferează cu descrierea și narațiunea; metafore, comparații, personificări, alegoria, repetițiile, muzicalitatea generală a poeziei. O construcție simetrică, în care semnele de punctuație capătă o reală expresivitate: de patru ori, în text, se identifică verbul „taci" — la imperativ — scris după linioara de pauză și cu puncte de suspensie, marcînd parcă un ceremonial al misterului:

„Dar el răspunde întorcîndu-se: — Taci..."
„Dar el răspunde întorcîndu-se: — Taci..."
„Dar el răspunde întorcîndu-se: — Taci..."

Iar a patra oară pronumele personal este înlocuit de substantiv:

„Dar prințul răspunde-ntorcîndu-se: — Taci..."

Sunetul cornului este simbolic, în finalul poemului:

„Mai bine iar cornul și sună întruna.
Să suni pînă mori, către cerul senin...
Atunci asfinți după creștete luna
Și cornul sună, însă foarte puțin".

Balada este astfel o „ars poetica", ce poate fi comparată cu *Mănăstirea Argeșului* — în dorința de creație și de perfecțiune, de absolut. Sunetul cornului apare și în poezia lui M. Eminescu *Peste vîrfuri*.... avînd același sens — al nemuririi.

Atît balada *Mistrețul cu colți de argint*, cît și întreaga creație a lui Ștefan Augustin Doinaș, sînt relevante pentru literatura română contemporană, pentru contribuția sa la patrimoniul național și universal. *(C.B.)*

Pristanda, v. **Ghiță Pristanda**

PROMETEU

— personaj simbol —

Izgonirea lui Prometeu de Al. Philippide

Prometeu face parte din miturile universale — mitologia greacă. Este fiu al titanului Iapet și al unei oceanide. Protejînd oamenii și dorindu-le binele (în unele versuri este considerat creatorul oamenilor) i-a apărat împotriva lui Zeus care-i privase de foc. Prometeu fură focul din ceruri și-l readuce pe pămînt, contribuind la dezvoltarea meșteșugurilor, fiind un erou civilizator. Zeus îl pedepsește și-l înlănțuie pe o stîncă din Munții Caucaz și unde un vultur uriaș îi devora ficatul zilnic, noaptea crescîndu-i la loc.

Herakles — cel mai de seamă erou din mitologia greacă, înzestrat cu o forță fizică neobișnuită, fiu a lui Zeus — îl eliberează pe Prometeu.

În literatura universală mitul lui Prometeu se regăsește în literatura greacă la: Hesiod, în *Teogonia* (nașterea zeilor); Platon în *Protagoras* (dialog); Lucian din Samosata, în *Prometeu* sau *Caucazul* (dialog) la J.W. Goethe, în *Prometeu* (poem dramatic); la P.B. Schelley în *Prometeu descătușat*.

În literatura română, motivul apare sub forma unor repovestiri sau traduceri la Al. Odobescu, Panait Cerna, într-un poem dramatic la Victor Eftimiu. Cea mai valoroasă operă este însă poemul dramatic a lui Alexandru Philippide — *Izgonirea lui Prometeu*. Publicat în volumul *Aur sterp* (1922), Al. Philippide realizează prin Prometeu simbolul creatorului în confruntarea cu absolutul. De factură romantică și expresionistă, poemul începe cu unele indicații ale scriitorului menite să delimiteze atitudinea oamenilor față de Prometeu care au luat în seamă creația Pandorei — nenorociri și rele — și nu binefacerile focului adus de Prometeu.

Astfel, oamenii au venit „să-l huiduiască și să-l lapideze. Huo, Prometeu!"... Pe tot parcursul poemului, scriitorul face unele aprecieri ce se constituie ca un fel de indicații scenice, menite să contribuie la caracterizarea directă atît a lui Prometeu cît și a mulțimii. În ce-l privește pe Prometeu se precizează, în parcursul rostirilor sale: „neclintit", tresă-

rind", „tresărind mai tare"; „spre cer"; „...glasul lui amenințător și puternic umple văzduhul, în timp ce el își aruncă lanțurile spre cer"; „către mulțime", „insinuant"; „cu glasul tot mai zvîrcolit"; „cu brațele întinse în gol"; și din nou gestul repetat „spre cer" — „spre mulțime" iar în final: „Se aruncă. Golul îl înghite. O clipă tăcerea. Apoi, la poalele prăpastiei, jalnică, mulțimea: Prometeu..." Aceste precizări, marchează o gradație în zbaterea eroului, în confruntarea dramatică cu mulțimea și în încercarea de regăsire a lui Zeus, care însă nu răspunde.

Prometeu prin rostirile sale acuzatoare la adresa omenirei și a Stăpînului — a lui Zeus — se definește ca un titan răzvrătit, liber însă, întorcîndu-se în nemurire pentru a-și căuta altă omenire căreia să-i dea „mistuitorul foc": „Și-așa din izgonire-n izgonire, / Să-mi port prin Haos rîsul meu stingher".

În deznădejdea oamenilor este de fapt izbînda prometeică, care suindu-se cît mai sus „Din cer în cer! din dumnezeu în dumnezeu! / Căci cine va putea cîndva să spuie / Că l-a văzut plîngînd pe Prometeu?"

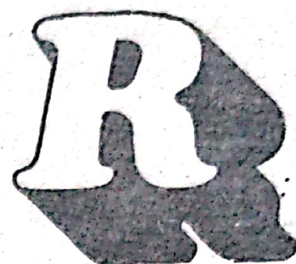
Într-un acord perfect între natura sinistră, neprielnică și sentimentele și atitudinea umană se relevă ipostaza lui Prometeu a cărui conștiință rămîne neclintită, ignorînd durerea trupească: „E-atîta vreme de cînd ochiul meu / Și-a-nfipt adînc privirile în zare, / Că m-ar durea să mi le smulg!..." / față de: „Mi-e trupul stîncă-n lanțuri pe o stîncă! / De multă vreme nu mai știu să simt". Huiduit de Mulțime, Prometeu se întreabă, tresărind, cine l-a strigat și dacă s-a împlinit „sorocul Soartei?" Pentru că, mărturisește Prometeu: „De-atîta neclintită veșnicie / Mi-s ochii grei, și abia mai văd pămîntul".

Avertizîndu-l pe Zeus de furia urletului mulțimii, Prometeu rostește cu ironie și sarcasm că așteptările milei au fost zadarnice. În acelaș timp caracterizează mulțimea ca fiind „o turmă", „un ". Simțindu-se egalul absolutului ca și Arghezi, în *Psalmi*, Prometeu se răzvrătește și, înjuriindu-l pe Zeus, îi amintește că este singur ca și el însuși: „Cu mine, Zeus, zvîrle-te în larg, / Acolo unde zările se sparg / Spre haosul cu mii și mii de ceruri / În care se vor naște aștri noi. / De ce nu vii cu mine-n larguri, Zeus, / Să cucerim nemărginirea amîndoi?"

Aruncînd lui Zeus lanţurile ruginite, se adresează sentenţios mulţimii, dîndu-i vulturul gîtuit, chemînd omenirea să se pună-n patru labe şi să mănînce. Ca şi Luceafărul eminescian, se urcă spre soarele puternic, spre a întîmpina vremea nouă în drum: „S-adun în mine fulgerele toate, / Să mi le-aprind priviri în ochi, să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb, / şi cerurile toate să le sorb!" — Simbolizînd identificarea cu lumina, întruparea în veşnicie — asemenea ca şi finalul poemului: „Să simt cum creşte-n mine / Nemărginirea oarbă... / Bulboana soarelui clocotitor / Pe veşnicie să mă soarbă!" Rostind cuvinte cu valoare gnomică, Prometeu acuză ironic şi sarcastic (amintind din nou de *Psalmii* arghezieni): „Iar tu, tu cel de sus, cel „bun" şi „sfînt", / Coboară iarăşi pe pămînt, / În ţărna-n care trebuie să vii, / Tîlhar al Soartei, Hoţ de veşnicii!" Zeus nearătîndu-se şi nerăspunzînd, fiindcă absolutul nu se lasă cucerit (E. Lovinescu). Prometeu înţelege ingratitudinea şi dispreţul şi eterna aşteptare a omenirii: „Urlaţi! / Rămîi în urma mea Pămînt! / Pe fruntea ta lovită de-un cuvînt, / Pe veci de veci acuma se aşterne / Pedeaptsa aşteptărilor eterne".

Poemul lui Al. Philippide — liric şi dramatic, din perspectiva romantică crează un erou excepţional în împrejurări excepţionale — întruchipînd titanismul, titanismul activ în încercarea de a-şi depăşi condiţia, în permanentă luptă de atingere a absolutului.

Personaj simbol, Prometeu se conturează ca un titan răzvrătit, amintind de Dionis al lui Eminescu, de *Psalmii* lui Arghezi, *Psalmul* lui Lucian Blaga, deosebindu-se însă de Luceafărul eminescian care, deşi este un titan, nu face parte din familia titanilor răzvrătiţi. El ascultă de cuvîntul demiurgului şi se resemnează, rămînînd nemuritor şi rece. *(C.B.)*



RĂZVAN

Răzvan și Vidra de B.P. Hasdeu

Destinul lui Răzvan este cel al unui erou romantic, de excepție, evoluînd în situații de excepție. El va cunoaște de-a lungul celor cinci cînturi, cu titluri semnificative: bucuria mării, dar și amărăciunea căderii. *(Un rob pentr-un galben, Răzbunarea, Nepoata lui Moțoc, Încă un pas, Mărirea)*.

Însuși Hasdeu, în prefața dramei, vorbește de caracterul personajelor: „În privința psihologică, mă îngreuna varietatea caracterelor ce le introdusei în cadrul dramei: caracterul înfocat, generos, eroic și impresionabil al lui Răzvan; caracterul ambițios, imperativ și orgolios al Vidrei; caracterul avar și laș al lui Zbierea; două caractere de țăran românesc, personificate în moș Tănase și în Răzașul..."

Proiectat pe fundalul social al veacului al XVI-lea, o amplă frescă a luptei de ură dintre boieri și popor (primele două cînturi), Răzvan, țigan rob eliberat, urcă treaptă cu treaptă: devine căpitan de haiduci, ofițer în armata leșească, hatman și apoi domn, demonstrînd calități deosebite, lupta cu „lumea", împotriva prejudecăților epocii constituie principalul element al conflictului dramatic de esență etică și psihologică, adăugîndu-se celui social. Pe măsura evoluției acțiunii, conflictul social (boieri—popor—domn) rămîne în umbră, conturîndu-se din ce în ce mai susținut cel psihologic, personajele devenind mai complexe și mai individualizate.

Scriitorul își construiește personajul în viziune populară, ca un luptător legendar pentru dreptate, suferința personală, topindu-se în răzvrătirea socială: „Frunză verde de negară! / Vodă doarme în cămară, / Iar boierii tot furînd / Își fac trebile pe rînd."

De altfel, emoţionantul monolog al lui Răzvan din cîntul II, care conturează tabloul social şi politic din Moldova mijlocului de veac al XVI-lea, pune în lumină vibraţia interioară a eroului, apărător înflăcărat al ideilor de adevăr, dreptate, libertate: „Săracul ţăran ce-şi pierde vitişoarele sau plugul, Robul osîndit ce fuge blestemînd biciul şi jugul, (Toţi cei slabi, izbiţi de soartă, de nevoi înconjuraţi, / Află-n codru mîngîiere şi ne dau nume de fraţi." Haiducii sînt pentru Răzvan, „născuţi din al ţării chin". Calităţile eroului sînt puse constant în evidenţă prin relevarea condiţiei stigmatizate de „ţigan" (antiteza virtuţi—ţigan şi Răzvan—Zbierea). Vorbele de suflet din monologul lui Răzvan îl impresionează puternic pe Tănase: „Urmează, frate Răzvane! Mai vorbeşte! Mai vorbeşte! Focul cuvintelor tale m-alină, mă răcoreşte! Sînt vorbe de sus, băiete, iar nu de-un om pămîntean! / O, Doamne, Să iasă tocmai dintr-o gură de ţigan!"

Ca erou romantic, el este structurat contradictoriu: înzestrat cu calităţi de excepţie, de care este conştient, dar neputincios în afirmarea lor, pentru că drama *Răzvan şi Vidra* este, în primul rînd, drama individului apăsat de prejudecata publică (G. Călinescu): „Eu, ţigan! eu. . . o, Jupîne! / Decît vai, decît amar, / Mai dulce-i spînzurătoarea / Nu mai aştept în zadar!"

Apăsat de prejudecata ce-i ignoră virtuţile, eroul trăieşte intens chinul lăuntric strigîndu-şi deschis conştiinţa propriei valori: „Nu căta că-ţi pare searbăd şi pîrlit, obrazul meu!. . . / Că nici noaptea nu-i bălană, dar pămîntul odihneşte; / Că şi pîinea de secară este neagră, dar hrăneşte! / Ş-apoi, moşule, eu, unul nu-s ţigan de rînd, mă jur, / Nu, nu, crede-mă. În pieptu-mi bate suflet de vultur. / Măiculiţa fu romîncă. . ." (autocaracterizare).

Comportamentul şi faptele sale arată însuşiri alese: ştiutor de carte: „Dintre mii de ţigănime, ştiut-am să-nvăţ scrisoare, / sîrbească şi românească, încît ajunsei de mic / În casa mitropoliei cel mai isteţ grămătic. . ."; cinstea: „Mama, buna măiculiţă, din mormînt ar tresări / De-ar şti că în pieptu-mi se mişcă păcatul de-a tîlhări"; generozitatea, cutezanţa în lupta pentru dreptate, curajul răspunderii: „El nu-i vinovat sărmanul; cîntecul, făcut-am eu; / L-am scris, l-am lipit şi pace!"

Prețuind libertatea, Răzvan preferă ștreangul decît să fie iarăși rob, relevînd demnitate umană: „Întins la spînzurătoare! / omul om să fie slobod, decît rob, mai bine moare".

Suflet generos, Răzvan se comportă după legile morale nescrise ale haiducilor. Cînd e prins Zbierea, din cauza căruia fusese făcut „rob pentr-un galben", Răzvan îl iartă: „Răzbunarea cea mai crudă este cînd dușmanul tău / E silit a recunoaște că ești bun și dînsu-i rău!"

Avîntul romantic al personajului se împletește cu clasicismul construcției realizată într-o structură unitară echilibrată. Văzut din exterior, personajul stîrnește admirația celor din jur: Bașotă, boierul, mărturisește prețuirea sa pentru Răzvan: „Să-ți spui verde dumitale / C-aș avea și eu nevoie de-un țigan așa de rar. / Cam cutezător, cam țanțoș, dar deștept și cărturar". Mai tîrziu, tot Bașotă va elogia faptele de vitejie ale lui Răzvan în luptele cu muscalii, tătarii, oferindu-i pînă și funcția de hatman în divanul țării, din partea lui Aron-Vodă. Vorbind despre Răzvan, despre care se dusese vorba datorită faptelor sale de vitejie, el îi alcătuiește și fizionomia: „Nas de șoim; o frunte înaltă. Din ochi inima tresare! Mai în sfîrșit, toată fața numai duh și numai foc!... Căci pe cei aleși de soartă eu unu-i ghicesc pe loc..."

Boierul Ganea vorbește de „sabia cea de văpaie, / De care tremura țara", iar Tănase, cerșetorul miluit de Răzvan din punga boierului Zbierea, își exprimă admirația pentru omenia acetuia, dar și compasiunea pentru condiția năpăstuită de țigan a eroului: „Un țigan ce miluiește pe-un neputincios bătrîn, zică tot ce-i place lumea, este chiar ca și-un român"... „Rău îmi pare / Ca să văz o lighioană c-un suflet atît de mare".

Minski (polonez) îl numește „viteazul cel strălucit / Ostașul cel mai de frunte, bărbatul cel mai vestit, podoaba taberei noastre, un luceafăr, o minune!"; iar Hatmanul este gata să-i dea propria fiică de soție, nețiind seama de trecutul lui Răzvan pe care acesta, cinstit, i-l dezvăluie: „Trecutul nu ne privește... Să privim ce este azi: Eu te văd boier, polcovnic, ostașul cel mai viteaz, / Cînd țara mea-ți datorează izbînda strălucitoare".

Admirația celor din jur se împletește cu compasiunea, dar și cu o prejudecată neclintită, idee devenită aproape

laitmotiv, fiind, de fapt, o pledoarie pentru respectarea demnității umane.

Asemeni personajelor din legende, Răzvan freamătă de dorul țării, al pămîntului natal. Aflat în Polonia, el se înfioară la amintirea țării, are nostalgia cîmpiilor, a munților, a cerului.

La argumentele aduse de Hatmanul, pentru a-l convinge: „Țara este unde-i bine" (dictonul latin), Răzvan ripostează ferm: „Nu, hatmane! Niciodată!... Fie pîinea cît de rea, / Tot mai dulce mi se pare, cînd o știu din țara mea!"

Se simt vibrînd puternic, în dramă, inima, ideile lui Hasdeu, care se substituie în întregime lui Răzvan. Fire sensibilă, om de onoare, este delicat cu femeile — cere haiducilor, în codru, să nu s-atingă de Vidra fiindcă-i „femeie"; iar femeii-mamă îi aduce un vibrant elogiu, ca ființa cu un loc unic în viața omului: „Sărmana maică ce poartă copilu-n samă!... / Sărmana maică ce poartă copilu-n sîngele său, / Ca să-i dea suflare vieții duce chinul cel mai greu, / Cu cîntecul ei ne-nvață, cu laptele-i ne nutrește. [...] Maica, cea dintîi ființă pe care noi o iubim, / Cea dintîi ce ne iubeste..."

Om de voință și de putere, sub impulsul ambițioasei Vidra, Răzvan e cuprins tot mai mult de patima măririi. Vidra îi va deschide o lume nouă, necunoscută, care îi va schimba destinul. „De nu iubeam o femeie cu o inimă semeață, / N-aș fi găsit în războaie un nume și-o nouă viață!..."

Din ce în ce mai nemulțumit de situația de căpitan, polcovnic în oastea poloneză, ambiția îl domină cu totul, dorind să urce pe tronul lui Ștefan cel Mare: „O, da! Voiesc a fi mare, precum Zbierea cu grămadă / Voiește movile de-aur numai la dînsul în ladă! / Fără nume fără tron, / Ce fac eu? / Răspunde-mi, Vidro!... Așa dară, jos Aron!"... Aflat în culmea măririi, trădat, Răzvan moare apărînd eroic Suceava, dar fericit că și-a depășit condiția, prin virtuțile sale, pînă la afirmarea deplină. Așa cum remarca G. Călinescu, „Răzvan este un paria îmbrăcat în hainele efemere ale puterii, în lupta cu un factor monstruos, de nedefinit, și în condiție cu atît mai tragică cu cît admirația tuturor se amestecă cu o compasiune jignitoare. Destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit aci cu reaua naștere apăsînd asupra geniului".

B.P. Hasdeu are meritul de a fi lăsat prima dramă istorică în versuri din literatura română, o dramă a demnității umane și un personaj tumultuos, construit strălucit în devenirea sa. *(M.P.)*

RIGA CRYPTO

Riga Crypto și lapona Enigel de I. Barbu

Poemul *Riga Crypto și lapona Enigel,* scris și publicat în 1924, completează ciclul baladesc și influențează întreaga creație ulterioară a lui Ion Barbu. Reprezintă un cîntec bătrînesc de nuntă spus de un menestrel unui nuntaș care-l cere „la spartul nunții, în cămară". Este o poveste din lumea vegetală, o alegorie simbolică. Pentru Riga Crypto, craiul care „împărătește" peste bureți, dragostea pentru Enigel, lapona care călătorește cu renii ei către soarele Sudului, va deveni fatală. Ființă a umbrei și răcoarei, este surprins de soare lîngă Enigel, care-l caută cu nostalgie „nutrită în Nordul polar", rănindu-l sufletește. Ca și în *După melci,* întîmplările exterioare sînt determinate de ipostazele naturii, aici sacrificarea melcului este cerută de firea nestatornică a primăverii reci, iar în *Riga Crypto și lapona Enigel* de apariția subtilă a soarelui: „Dar soarele, aprins inel, / Se oglindi adînc în el, / De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în pielea-i chealå; // Și sucul dulce înăcrește! / Ascunsa-i inimă plesnește, / Spre zece vii peceți de semn / Venin și roșu untdelemn / Mustesc din funduri de blestem // Că-i greu mult soare să îndure / Ciuperca crudă de pădure, / Că sufletul nu e fîntînă / Decît la om, fiară bătrînă, // Iar la făptură mai firavă / Pahar e gîndul cu otravă, / — Ca la nebunul rigă Crypto, / Ce focul inima i-a fript-o". Transpus în plan simbolic, personajul principal, Riga Crypto, este un nume tăinuit (cryptos), reprezentînd un cuget închis în sine, „inimă ascunsă". Simbolizarea prin ciupercă a unui asemenea suflet fragil în fața naturii este dramatică.

Enigel, lapona ce poartă „un nume tătăresc al rîului Ingul, afluent al Bugului rusesc" — precizează T. Vianu, descinde deci din regiuni nordice, este o ființă liniștită, mică, întruchipînd o lume superioară, echilibrată. În drumul ei repetabil, ce semnifică transhumanța, îl întîlnește pe Crypto: „De la iernat, la pășunat, / În noul an, să-și ducă renii, / Prin aer ud, tot mai la sud, / Ea poposi pe mușchiul crud / La Crypto, mirele poienii". Drumul explică aspirația spre soare, spre lumină. Povestea fantastică, ca și cea din *Luceafărul*, se desfășoară în visul fetei; rolurile fiind inversate — ființa feminină fiind superioară, iar cea masculină cea inferioară. Aceasta a determinat critica literară să vorbească despre poem ca despre „un Luceafăr întors".

Îmbierea laponei de către Crypto este comparabilă cu chemările Cătălinei din *Luceafărul:*

„— Enigel, Enigel, / Ți-am adus dulceață,

Iacă. / Uite fragi, ție dragi / Ia-i și toarnă-i în puiacă".

sau:

„Enigel, Enigel, / Scade noaptea, ies
lumine, Dacă pleci să culegi, /
Începi rogu-te, cu mine".

Refuzul este categoric:

„— Rigă Crypto, rigă Crypto, / Ca o lamă de blestem
Vorba-n inimă ai înfipt-o! / Eu de umbră mult mă tem".

Regele Crypto preferă și el „somnul fraged" și „uitarea".

„— Să mă coc, Enigel, / Mult aș vrea, dar, vezi de soare
Visuri sute, de măcel, / Mă despart. E roșu mare, /
Pete are fel de fel; Lasă-l, uită-l,
În somn fraged și răcoare".

Comuniunea nu poate avea loc; Riga Crypto neputînd să-și depășească condiția devine o ciupercă otrăvitoare, asemenea unei ființe alienate, „nebune", înfrîntă de imposibilitatea atingerii pragului superior.

Crypto se însoțește acum: „Cu Laurul — Balaurul / Să toarne în lume aurul, / Să-l toace, gol la drum să iasă, / Cu măselarița mireasă, / Să-i ție de împărăteasă".

Crypto reprezintă în plan uman o conștiință care preferă să se retragă în sine, într-un univers ideal. Este, spune T. Vianu, „ceea ce s-a întîmplat cu Ion Barbu, momentul revenirii lui la latura ermetică". *(C.B.)*

Ţiganiada de I. Budai-Deleanu

În *Ţiganiada* „poemation eroi-comico-satiric, Ion Budai-Deleanu pune în mişcare multe personaje, dintr-o tabără sau alta, din lumea reală şi supranaturală, ba şi personaje-comentator în subsolul paginei.

Unele personaje au genealogii interesante, precum cea a lui Beşcherec Iştoc de Uram Haza. De la străbunicul Beşcherec Gruia aflăm cu ajutorul fiului său că eroul a avut ca strămoşi pe căpitanii ţigani: lăutarul Golea şi reparatorul de ciure Streamţă. Lunga poveste a trecutului personajului, cu foarte multe înflorituri fanteziste, o întîlnim în final în poemul *Trei Viteji*. Numele personajelor sugerează însuşirile fizice şi morale ale eroilor: Boroşmîndru vine de la cuvîntul maghiar *boroş* care înseamnă ameţit; Ciormoi de la ţigănescul *čior* (hoţ, tîlhar); Goleman (de la *gol*); Sperlea (înseamnă nepieptănat). Unele nume evocă aspecte din faună, floră, mîncăruri, precum: Bobul, Brînduşa, Cucavel (de la *cuc*); Păpară, Păpuc, Soşoi (iepure); altele se referă la vîrstă: Neicu (om matur), Parpangel (ţigan tînăr), Purdea (copil de ţigan). Pornind de la cuvinte din limba ţiganilor, apar nume proprii ca: Baroreu (om mare), Janalău (a cunoaşte), dar şi altele, prin diminutivare: Aordel, Cucavel, Năsturel etc. Taberele în luptă sînt susţinute de sfinţi: Sîn Mihai, Sîn Nicoară, Sîn Giorgiu; dar şi de draci: Asmodeu, Mamona, Molh etc. Comentatorii din subsolul paginii adnotează opera semnînd cu nume care le dezvăluie atitudinea sau profesiunea: Eruditianu, Politicos, Simpliţian, Filologos, popa Nătăroi din Tîndarînda etc. Apar şi alegorii epopeice: Urgia, Războiul, Spaima, Frica, Jelea, Lipsa, Căinţa etc.

Aventura la care participă Romica, logodnica lui Parpangel, şi acesta din urmă oferă autorului prilejul să prezinte locuri stranii: Cetatea neagră stăpînită de spirite rele, palatul vrăjit, sau stări sufleteşti, precum cele trăite de cei doi eroi: iubire înflăcărată, disperare, tristeţe etc.

În strofele următoare se găsesc portretele fizice și morale ale celor doi eroi, biciuiți de sentimente erotice dar și de ironia autorului:

„Ai! ursită neagră și păgînă!
    (Strigă cu lacreme și duroare!)
Cum de-mi răpiș' tu iubita zînă!
    Ah! cum întunecași al mieu soare!
Iar', dă-mi iai a traiului dulceață,
Pentruce-mi cruți ahastă viață?

O, mie ca sufletul Romică,
    Dragă, neasămănată copilă!
Dă mursa proaspătă mai dulcică,
    Decît o turturea mai cu milă,
Decît o mielușică mai blîndă,
Mai netedă și dă cît oglindă,

Mai lină decît umbra dă vară,
    Mai dragă decît vremea sărină,
Mai lucedă dă steaua dă sară!
    Deh! vină-m (o,) drag suflete! Vină,
Dulce Romică, și bunișoară,
Nu lăsa pe Parpangel să moară!“

Tîrziu, în final, apare și eroul simbol Romândor: viteaz, isteț, încrezător în izbîndă. Discursul său avîntat, patriotic aduce în prim plan figura legendară a lui Vlad Țepeș, erou de epopee:

Însă atunci părea că-i scînteiază
    Ochii grăind așa cătră cete:
„Oastea lui Vlad, adică vitează!
    Războiu a face-acum va să-ncete?
Iar turcii vor merge cu pofală
Rîzîndu-și de-a noastră neîndrăzneală?

La-atîta-adecă țara ne-ajunsă
    Și-ș' vază muieri, maice, copile
Roabe la turci, în saraiu ascunse?

Iar fii şi părinţii de zile
Făcuţi musulmani sau puşi în robie?
Ah! voinici aceasta să ne fie!

Nu fie! pîn' sîntem în viaţă!...
Să nu zică vreo dinioară
Că trăind noi şi-ntra noastră faţă
Vrăjmaşul ne robi dulcea ţară,
Că-oastea lui Vlad întreagă armată,
Patria-şi lăsă la turci argată!

Şi-unde-ţi merge răsipiţi în lume
Făr' patrie, casă, fără hrană?
Ah cel mai amar! ba şi făr' nume
Purtînd cu voi vecinică prihană!...
Nu, dragi voinici! Ori la slobozie,
Ori la moarte drumul să ne fie!...

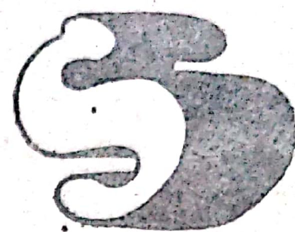
Şi dacă-i hotărît de vecie,
Patria să cază fără vină,
Aceeaşi soarte ş-a noastră să fie:
Un mormînt ne-astupe ş-o ţărînă!
Vrăjmaşului alta nu-i rămînă
Făr' pămîntul şi slava română!"

Romândor fîrşind, răpşi mulţimea,
Ş'un sgomot din şirag în şirag
Mearsă crescînd, iară călărimea
Dezvoalsă-îndată-alb-verdele steag
„Du-ne (strigînd), măcar în ce parte,
Ori la slobozie sau la moarte".

În discursul său dramatic Romândor pune în evidenţă patriotismul eroului simbol, alături de figura legendară a lui Vlad Ţepeş, viteaz domnitor al timpurilor luminoase.

„În fapt, afirmă Ion Rotaru, cum rar s-a mai putut întîmpla de la Budai încoace, comicul întîmplărilor ţigăneşti este de natură a potenţa patriotismul, a-l întări şi autentifica, a-l face firesc şi perfect credibil". *(S.B.)*

Românii, personaj colectiv; v. **Plăieşii**



SAŞA COMĂNEŞTEANU

Tănase Scatiu de Duiliu Zamfirescu

Cel mai complex personaj al romanului *Viața la țară* este Saşa, din familia Comăneştenilor, familie boierească veche, legată de pămînt. Rămasă orfană, Saşa a devenit astfel mama fraţilor ei şi administratorul întregii averi.

Saşa fusese crescută la ţară de către părinţii ei intr-o atmosferă de caldă iubire a pămîntului strămoşesc, în spiritul tradiţiei şi idealului naţional. Trecută de vîrsta primei tinereţi, „ea este femeia-mamă, femeia-soră, femeia-iubită unind prospeţimea şi căldura sentimentului cu maturitatea, cuminţenia • şi echilibrul" (Al. Săndulescu — Duiliu Zamfirescu).

Fin analist, atent la enigmele vieţii sufleteşti, Duiliu Zamfirescu conturează un personaj aparent contradictoriu, amestec de spirit practic, gospodăresc şi suflet sensibil, de ideal şi real.

Eroina dovedeşte o mare capacitate afectivă, îngrijind-o cu un devotament tulburător pe coana Diamandula, şi mergînd pînă la sacrificiul propriei tinereţi pentru îngrijirea fratelui şi surorilor sale.

Amestec de luciditate, raţiune, şi chilibru, energică şi realistă în înţelegerea vieţii de la ţară, a raporturilor dintre ţărani, boieri şi arendaşi, ea închide în sine o comoară a feminităţii. Fire meditativă, cu o puternică viaţă interioară, cu plăcerea clipelor de singurătate, radiază celor din jur echilibru interior, încredere, fericire calmă şi senină, o armonie clasică.

George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* afirmă că „latura cea mai originală a romanului lui Duiliu Zamfirescu este intenţia de a nota

intimitatea dintre sufletele fine, clipele de extaz erotic. Deşi tratarea rămîne exterioară, apare aici, pentru întiia oară, pagina analitică, întrucît obiectul scriitorului nu e omul, ci o stare în sine, studiată monografic".

Dragostea Saşei pentru Matei este o iubire lucidă, izvorîtă dintr-o concepţie trainică de viaţă, puternică, cu o bogăţie de nuanţe ale trăirii.

Discreţia şi o pudoare a simţirii se îngemănează cu statornicia şi bunătatea sufletului Saşei. Ea poate fi alăurată personajelor sadoveniene care iubesc o singură dată în viaţă. Scriindu-i lui Matei, despre suferinţa lui Mihai, învolburat de iubirea pentru Tincuţa, ea îşi dezvăluie structura sufletească: „Are să sufere, fiindcă noi sîntem o familie atinsă de o infirmitate ciudată, aceea a statorniciei sentimentale; ceea ce odată a intrat în sufletele noastre, rămîne acolo".

O cochetărie simplă, semn al feminităţii structurale este semnalată de scriitor, care e un observator atent; primind vizita neaşteptată a lui Matei, „în timp ce vorbea, îşi strîngea părul la tîmple, rîzînd... Se vedea că trecuse în fugă, pe la oglindă, spre a-şi strînge şuviţele de pe frunte. Obrajii ei, care se coloraseră mai mult ca de obicei, reluau încetul cu încetul seninătatea lor obişnuită".

Dar ceea ce este mai trainic în fiinţa ei, este legătura puternică cu familia, cu locurile natale: „Mihai trebuie să vie în toţi anii acasă, aci unde s-a născut, unde sîntem noi", spune Saşa.

În sat, participă cu vorba blîndă şi înţeleaptă, ca şi cu fapta, la bucuriile şi necazurile oamenilor. În biserică, salută oamenii, se opreşte şi întreabă de sănătatea copiilor, de treburile gospodăriei. La venirea Sfintei, ca să aducă ploaie, pentru că s-a răsucit porumbul, Saşa ajută oamenii, cu bunăvoinţă şi pricepere gospodărească.

Conu Dinu Murguleţ o idolatrizează. O consideră „un înger". Cînd o peţeşte pentru Matei, Dinu Murguleţ are sufletul plin de o admiraţie totală: „El se uita la ea, neştiind ce să admire mai mult: ochii adînci cu gene scăldate în lacrămi, sau puterea de caracter cu care ştiuse să tacă o viaţă întreagă".

Iubirea pentru Matei o păstrase tainic în sufletul ei, ca pe o comoară, şapte ani, cît timp Matei fusese plecat în străinătate. Matei descoperă o Saşa pe care nu o bănuia:

„Mă prind că dumneata eşti persoana cea mai visătoare. Nu visătoare în înţelesul vulgar, ci meditativă, răsfrîntă înăuntru, trăind prin propriile forţe ale sufletului şi cerînd foarte puţin de la lumea din afară".

Inteligentă şi întreprinzătoare, Saşa îl iniţiază pe Matei în treburile moşiei lui — îi dă reviste speciale de agricultură, îl sfătuieşte şi îl învaţă să facă contracte cu ţăranii, să ierte datoriile, să aibă maşini pentru lucratul pămîntului, cu un simţ practic al gospodăriei şi al treburilor pămîntului —, dar şi în jocul de table. Al. Săndulescu, în studiul său despre Duiliu Zamfirescu, subliniază: „Amestecul de poezie şi proză, de ideal şi real indică o evidentă maturizare de concepţie asupra personajului de roman".

Dar intuiţiile cele mai sigure ale scriitorului se vădesc în crearea atmosferei erotice de o idealitate pură, Saşa Comăneşteanu întruchipînd feminitatea însăşi. Plimbările celor doi — Saşa şi Matei —, fericiţi, în mijlocul naturii, la bostănărie, dezvăluie o Saşa iubitoare sensibilă a naturii, o fire interiorizată; căsătoria şi plimbarea perechii fericite cu sania, pe drumuri de ţară într-un peisaj ireal, de o frumuseţe strălucitoare a zăpezii, vorbesc de stări sufleteşti exprimînd o calmă poezie a fericirii împlinite.

Scriitorul nu ne spune prea mult despre Saşa, n-o descrie, el o înfăţişează trăind: „Ea se sculă de pe scaun, zîmbind, cu bustul drept, încheiat în linii armonice, plin la piept şi în umeri, iar la brîu subţire, legat într-o largă panglică de mătase. Era aşa de sigură de sine, atît de fireşte vorbea şi se mişca, încît înrîurea pe toată lumea dimprejurul ei". „Romanul este ea" — după cum afirmă G. Ibrăileanu.

Datorită feminităţii şi sensibilităţii ei, a evocării vieţii interioare, eroina a fost asociată personajelor feminine ale lui Tolstoi şi Turgheniev, cu deosebirea, sesizată de Garabet Ibrăileanu *(Studii literare*, vol. I): „Saşa e varianta noastră a tipului de femeie ideală în care, datorită eredităţii şi mediului, s-au combinat armonios însuşirile de mamă, nevastă şi gospodină". Relevînd originalitatea lui Duiliu Zamfirescu, Tudor Vianu remarca faptul că acesta: „este mai ales un pictor al omului şi al peisajului, mai mult decît al lucrurilor şi al interioarelor, care apar totuşi uneori în paginile lui". Pentru G. Ibrăileanu tipul uman reprezentat de Saşa Comăneşteanu îmbogăţeşte galeria de personaje

feminine din literatura română: „Saşa Comăneşteanu e o femeie practică, pozitivă, epitropul fraţilor ei şi vechilul moşiei lor comune, e o „fată bătrînă", simplă, cultivată, dar nu cultă, o fiinţă absolut normală, poate chiar cam terre à terre comparată cu eroinele de roman. Ea ar fi un suflet de duzină, dacă n-ar fi în sufletul ei acel elan, acea aspiraţie la bine şi chiar la sacrificiu, şi dacă în sufletul ei, din toată fiinţa ei, n-ar radia acea căldură sufletească, acea «căldură tainică», de care vorbea poetul — şi dacă ea n-ar avea acea distincţie morală, care face din această femeie un tip estetic desăvîrşit". *(M.P.)*

Sămădăul, *v.* **Lică Sămădăul**

SETILĂ

V. şi Harap-Alb, Flămînzilă, Ochilă

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

Simbolizînd dimensiunea umană a *setei*, *Setilă* este al treilea personaj întîlnit de Harap-Alb în drumul lui, „altă minunăţie şi mai mare". Această arătare de om „băuse apa de la 24 de iazuri şi o gîrlă pe care umblau numai 500 de mori şi tot atunci striga în gura mare că se usucă de sete". Caracterizarea este memorabilă: „— Măi, da' al dracului omànie de om e şi acesta! zise Harap-Alb. Grozav burdăhan şi nesăţios gîtlej, de nu pot să-i potolească setea nici izvoarele pămîntului; mare ghiol de apă trebuie să fie în maţele lui! Se vede că aceasta-i prăpădenia apelor, vestitul Setilă, fiul Secetei, născut în zodia răţelor şi împodobit cu dorul suptului".

În mod simetric, pentru toate personajele urieşeşti, intrarea lor în scenă se realizează prin memorabila replică, despre care s-a mai vorbit şi la celelalte personaje ale basmului: „— Rîzi tu, rîzi, Harap-Alb, zise atunci Setilă, căruia începu a-i ţîşni apă pe nări şi pe urechi, ca pe nişte lăptoace de mori, dar, *unde vă duceţi voi, fără de mine degeaba vă duceţi*" (s.n.).

„— *Hai şi tu cu noi, dacă vrei, zise Harap-Alb*; (s.n.) de-abia nu te mai linciuri atîta în cele ape, îi scăpa de blăstămul broaştelor şi-i da răgaz morilor să umble, că destul

ți-ai făcut mendrele pînă acum". Și mai departe, respectînd aceeași simetrie: „Setilă atunci se iè după Harap-Alb și pornesc tuspatru înainte".

La ospățul împăratului, Setilă striga și el „că crapă de sete" iar împăratul îi consideră, mai ales pe el și pe Flămînzilă, „o curată sărăcie trimisă pe capul lui".

Pus și el în fața celor „12 harabale cu pîne, 12 ialovițe fripte și 12 buți pline cu vin de cel hrănit, de care, cum bei cîte oleacă, pe loc ți se taie picioarele, îți sticlesc ochi în cap, ți se încheie limba în gură și începi a bolborosi turcește, fără să știi bechiu măcar", Setilă dînd fundurile afară la cîte o bute „horp"! ți-o sugea dintr-o singură sorbitură; și repede-repede, mi ți le-a supt pe toate de-a rîndul, de n-a mai rămas nici măcar picătură de vin pe doage". Folosirea onomatopeii „horp" susține arta narativă, oralitatea ei și completează caracterizarea, prin gestică, a personajului. *(C.B.)*

SMARANDA

Amintiri din copilărie de Ion Creangă

Folosind un procedeu compozițional specific, cel al *povestirii în ramă*, autorul evocă universul vieții țărănești, reconstituind atmosfera patriarhală a satului de munte din epoca mai veche, anterioară timpului de afirmare a scriitorului.

Din prima secvență a narațiunii, aflăm *date etnografice* exacte asupra mediului: o serie de amănunte semnificative din viața oamenilor de la munte, cu îndeletnicirile acestora, cu bucuriile, necazurile și grijile lor: „Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, ... parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!"

Detaliile specifice unui interior țărănesc, configurînd casa tradițională din secolul trecut, sînt prezentate de autor prin enumerarea: stîlpul hornului („unde lega mama o sfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei"), prichiciul vetrei („cel humuit de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel"), cuptiorul („pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca"). Vedem

că elementele acestea nu rămîn fără determinanţi; stilpul hornului era legat cu „motocei", „prichiciul", „humuit", „cuptiorul" este definit cu rolul pe care-l avea în viaţa copiilor.

Urmează o imagine de ansamblu; casa părintească fiind descrisă din interior, simbolizînd copilăria însăşi, vîrsta fericită cînd „. . .şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ni era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi şi toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă toată lumea era a mea."

Nică se autodefineşte astfel: „Şi eu eram vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vîntul în tulburarea sa" — mărturisire lirică ce ne pregăteşte pentru a introduce, în centrul amintirilor, ca un simbol impunător al întregii copilării, *chipul scump al mamei*. După trecerea vremii, autorul o vede într-o lumină deosebit de frumoasă, zugrăvind-o cu dragoste, respect şi recunoştinţă:

„Şi mama, care era vestită pentru năzdrăvăniile sale, îmi zicea cu zîmbet uneori. . ." Ieşi, copile cu părul bălai, afară şi rîde la soare, doar s-a îndrepta vremea. Şi vremea se îndrepta după rîsul meu."

Detaliile realiste, dezvăluind datini şi credinţe străvechi, prezentate în satul românesc, se înlănţuie cu imaginea mamei, care este ridicată la treapta sublimului uman. Calităţile ei excepţionale o plasează în mit.

Datinile perpetuate în satul românesc, practicile străvechi dezvăluie încă o dată felul de viaţă al oamenilor. Mama crede cu tărie în aceste detalii. Ea „ştia a face multe şi mari minunăţii: alunga nourii cei negri de deasupra satului", „abătea grindina în alte părţi, înfigînd toporul în pămînt, afară, dinaintea uşii; închega apa numai cu două picioare de vacă. . ., bătea pămîntul sau păretele sau vrun lemn", cînd odorul i se „pălea la cap", „la mînă sau la picior", uşurînd suferinţele copilului; „buchisea" tăciunii în sobă cu cleştele „ca să se mai potolească duşmanii"; cînd mamei „nu-i venea la socoteală" căutătura feciorului, „îndată pregătea cu deget îmbălat cu puţină tină din colbul adunat pe obsasul încălţării, zicînd: „Cum nu se dioache călcîiul sau gura sobei, aşa să nu se dioache copilaşul!".

Smaranda Creangă e o femeie simplă, o ţărancă de la munte, neştiutoare de carte, ca şi Vitoria Lipan, din *Baltagul*

de M. Sadoveanu, așa se și explică credința ei în superstiții, vrăji, descîntece. În schimb, ea este o femeie harnică, isteață, dornică de învățătură și năzuind să asigure copiilor o viață mai bună. Deși e înglodată în treburi, ea găsește timp să învețe, să citească odată cu băiatul ei mai mare. Copilul vede de aceea, în ființa care i-a dat viață, o adevărată *zeiță*, de unde și acea atitudine de respect și venerație pentru mama sa, realizată printr-un adevărat imn filial. „Așa era mama în vremea copilăriei mele, *plină de minunății*, pe cît mi-aduc aminte; și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m-au legănat... și sînge din sîngele ei și carne din carnea ei am împrumutat, și a vorbi de la dînsa am învățat".

Pentru tot ce i-a transmis, copilul este recunoscător. Mama este prezentă și cu intransigența sa față de copil, cu grijile ei zilnice, dar și plină de duioșie , de sensibilitate, purtîndu-se în așa fel ca să obțină rezultate educative bune. Ne amintim că atunci cînd Nică o lasă înglodată în treburi și fuge la scăldat, ea îl pedepsește luîndu-i hainele, iar cînd acesta se întoarce rușinat și flămînd îl dojenește blînd ca să-și schimbe purtarea.

Fiică de vornic, Smaranda știe să poarte discuții lungi și convingătoare cu soțul ei pe teme educative: de exemplu scena întîmpinării tatălui, care „venea noaptea de la pădure de la Dumnesnicu", cu consemnarea unor năzdrăvănii ale copiilor, scoaterea mîțelor de prin ocnițe și cotruțe. Este aici un umor de situație: mamă, exigentă și dîrză, nu are aceeași viziune asupra jocului copiilor, precum tatăl. Cînd ea „se lasă cîte o leacă ziua să se odihnească", băieții tocmai atunci „ridicau casa în slavă"; „Cînd începea a toca la biserică, Zahei, „cel cuminte", fugea și el afară și toca în stative, de pîrîie pereții casei și duduie ferestile. Iar stropșitul de Ion, cu talanga de la oi, cu cleștele și vătraiul, face o hodorogeală și un tărăboi, de-ți ie auzul; apoi își pun cîte o țoală în spate și cîte un coif de hîrtie pe cap și cîntă «aliluia și Doamne miluiește, popa prinde pește» de te scot din casă. Și așa în toate zilele de cîte două-trei ori, de-ți vine cîteodată să-i cosești în bătaie"...

Stîrnește voia bună a cititorului opinia contrară pe care o exprimă tatăl copiilor, într-un dialog savuros (comic de situație):

— „...Păi, dă, măi femeie, tot ești tu bisericoasă, de s-a dus vestea încaltea ț-au făcut și băieții biserică aici pe loc, după cheful tău".

— „Ei, apoi, minte ai, omule? Mă miram eu, de ce-s și ei așa de cuminți, mititeii; că tu le dai nas și le ții hangul. Ia privește-i cum stau toți treji și se uită țintă în ochii noștri, parcă au de gînd să ne zugrăvească".

După felul în care se adresează bărbatului, Smaranda se socotește superioară lui ca putere de înțelegere a lucrurilor și mai sensibilă la înnoiri.

Pentru că, copiii nu se potoleau cu hîrjoana, Smaranda era nevoită să devină aspră: „și nu puteam adormi de incuri, pînă ce era nevoită biata mamă să ne facă musai cîte un șurub-două prin cap, și să ne deie cîteva tapalage la spinare"

Înduioșat de amintire, autorul notează: „Și numai așa se putea liniști biata mamă de răul nostru, biată să fie de păcate!"

A doua zi jocurile începeau de la capăt, „și iar lua mama nănașa din coadă și iar ne jrăpăia, dar noi parcă bindiseam de asta? vorba ceea:

„Pielea rea și răpănoasă
Ori o bate, ori o lasă..."

Partea din amintiri se încheie cu însemnarea: „Și cîte nu ne veneau în cap, și cîte nu făceam cu vîrf și îndesat, mi-aduc aminte, de parcă acum mi se întîmplă".

Smaranda este individualizată în special prin hărnicia și dragostea ei de mamă, un accent special dobîndind dîrzenia cu care urmărește ambiția de a-l vedea pe Nică preot.

Smaranda este o femeie deschisă, prietenoasă, bucuroasă de oaspeți. După întîmplarea cu pupăza, ea o cheamă pe mătușa Mărioara, cu care se sfădise din pricina lui Nică, la o masă bună, cu plăcinte și un pahar de vin: „ca cele rele să se spele, cele bune să s-adune". *(S.B.)*

SOLDAȚII (ARMATA ROMÂNĂ)
— personaj colectiv —
O oră din august de Marin Preda

În cazul nuvelei *O oră din august*, se poate vorbi în primul rînd de un *personaj colectiv, armata română*, reprezentată de artileriști.

Marin Preda nu insistă asupra împrejurărilor în care armata a fost tîrîtă în război alături de Germania hitleristă. Cu toate acestea, scriitorul surprinde cu multă finețe starea de spirit a ei, lucruri care reies cu claritate din povestirea sergentului Ionescu. Atitudinea ostilă față de armata germană este împărtățită nu numai de simpli soldați, uniți într-o impresionantă solidaritate în jurul camaradului lor care a ucis un hitlerist, dar și de ofițeri, în frunte cu colonelul Caragea. Rezistînd presiunilor comandamentului german, care cerea să-i fie predați presupușii vinovați, colonelul mărturisește fără echivoc că se află alături de aceștia din urmă: „Mă, voi nici nu știți prin ce primejdie ați trecut. Să sperăm că și alții mai mari ca noi o să le țină piept".

Alcătuit din militari de diferite grade, diferențiați prin origine socială și temperament, grupul de militari din nuvela lui Marin Preda este departe de a fi omogen. Cu toate acestea, cîteva trăsături de caracter esențiale sînt comune tuturor. Se cere notată mai întîi fermitatea lor naurală, neostentativă, și o uimitoare siguranță de sine, care îi ajută să rămînă consecvenți cu ei înșiși în orice împrejurare. Ei „își fac datoria" într-un mod aproape gospodăresc (elocvente sînt, în acest sens, episoadele de luptă). Observăm că viziunea scriitorului asupra teribilului eveniment al războiului nu este una bombastică, spectaculoasă, ori dinadins întunecată, ci una predominant realistă: pretutindeni se vădește acea valoare fundamentală pentru proza lui Marin Preda; bunul simț de natură să confere personajelor și situațiilor un memorabil relief.

Siguranța aceasta nu înseamnă, însă, nici trufie, nici aroganță, ci o bună cunoaștere de sine, o capacitate de evaluare exactă a propriilor resurse. Știindu-se curajoși și destoinici în luptă, ei nu pot suporta prezența santinelelor germane, de exemplu, care înseamnă că sînt tratați ca niște

lași sau fricoși. În această privință este semnificativă replica unuia dintre protagoniști: „Noi știm să luptăm, dom' sublocotenent — rostește sergentul Ionescu — cu o trufie liniștită și parcă amenințătoare — să nu vie nimeni să ne învețe".

Soldații lui Marin Preda ies din încercarea grea a războiului învingători. Nefiind lași, ei nu pot fi decît eroi. Pentru ei eroismul nu este o problemă complicată de conștiință, ci este urmarea firească a unui mod bărbătesc de a privi moartea în față. Ei nu-și pierd cumpătul nici chiar în timpul luptei inegale a bateriei lor de artilerie cu un aeroport întreg: „La urma urmei, parcă spuneau ei, ce e viață ca să te bîții tot timpul de frică să n-o pierzi? Chestia mai supărătoare e că dacă aceștia distrug bateria se duc pe urmă cu avioanele și cine știe ce mai fac cu ele, îneacă țara în sînge". Din această cauză nici dragostea de patrie — care rămîne principala lor trăsătură de caracter — nu este trăită de ei cu emfază și cu lăudăroșenie. Deși aflați pe front, într-o încleștare dură cu inamicul, soldații lui Marin Preda lasă impresia că se comportă aici ca și acasă, în sat. Echilibrul lor interior este zdruncinat doar atunci cînd se confruntă cu situații absurde, ce depășesc puterea lor de înțelegere. „Băiatul de la țară — afirmă autorul — este un om rezistent, dar cu o gîndire formată că toate pe lume au un înțeles și cînd el nu-l vede, îl cuprinde spaima". Astfel, soldații nu-și pot explica atitudinea plină de răceală a sublocotenentului Roșu în relațiile cu oamenii și, mai ales, bătaia fără rost administrată subordonaților.

Exponent al întregii mase de soldați este, în această nuvelă, caporalul Ana. Personaj în întregime pozitiv, el reprezintă o conștiință puternică, echilibrată, de o mare bogăție sufletească: „Nimeni nu-l văzuse vreodată întristat sau rîzînd în hohote, poate chiar nici nu rîdea, fiindcă în el bucuria de a trăi nu cobora și nu urca parcă deloc, ea se instalase undeva sus, în sufletul lui, ca o temperatură care nu scădea și unde era, inutil să mai rîzi sau să te mai întristezi".

Se poate afirma, deci, că în *O oră din august* colectivitatea capătă valoare de personaj reprezentativ, prin ea exprimîndu-se starea de spirit și calitățile întregii armate române angajată în experiența tragică a războiului. Observăm, referitor la război, că scriitorul ni-l prezintă ca pe o realitate

zguduitoare. Comentatorii nuvelei au relevat, de altfel, faptul că Marin Preda notează aici o serie de amănunte care scot în evidență latura monstruoasă și absurdă a războiului. Soldații mor cu fețele întunecate de silă și ură, rănile sînt groaznice, din ele sîngele curge ca dintr-o cișmea: „Mort era ofițerul și trei tunari, care pieriseră secerați de cei doi pistolari din stînga pitiți pe după un pom (...) unul căzuse pe spate... și rămăsese cu fața în sus, cu dinții rînjiți, avînd întipărită pe față mînia care îl ridicase în picioare și scîrba care îl doborîse... Al treilea fusese lovit în burtă și mai trăia încă, dar curgea foarte rău sîngele din el, ca dintr-o cișmea, își dădu într-un lung suspin sufletul, chiar cînd puseră mîna pe el și îl mișcară. Grav rănit era Șerbănescu, bucureșteanul".

În același timp scriitorul nu ezită să ne vorbească și despre frica ce-i cuprinde pe artileriști în timpul unui atac aerian, făcîndu-i să scormonească pămîntul ca niște cîrtițe, cu disperare, pentru a scăpa de gloanțe: „Prinși de groază, unii își scoaseră lopețile Lineman și săpau ca niște cîrtițe în peretele tranșeei să micșoreze unghiul ce-i expuneau gloanțelor". De remarcat aici faptul că autorul, care era un bun cunoscător al psihologiei umane, nu consideră că spaima contrazice eroismul. Sergentul Ionescu, vorbind la telefon, promite colonelului să reziste pînă la ultimul. „Apoi săsi și se duse la tunul său care era bun, bubuia, parcă se zguduia pămîntul. Ai fi zis că între timp artileriștii dormiseră, se odihniseră din gros..., și acum, cu mare poftă de luptă și cu manevre sigure și de mare precizie, trăgeau cu cele trei tunuri mai bine decît cu patru. Se pare că aeroportul îi crezuse lichidați și dăduse acum drumul la o escadrilă întreagă". *(S.B.)*

SPÎNUL

— personaj fantastic —

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

Spînul simbolizează răul. Iese în calea lui Harap-Alb de trei ori, prefăcîndu-se, schimbîndu-și vocea pînă ce-l păcălește și-l angajează în slujba sa.

Prefăcîndu-se, Spînul se oferă ca slugă voinicului sub pretextul că drumul este periculos.

Refuzat de Harap-Alb, Spînul apare din nou în fața acestuia „la o strîmtoare prefăcut în alte straie", cu glas subțire: „— Bună calea, drumețule!". Voinicul răspunde: „— Bună să-ți fie inima, cum ți-i căutătura".

Prefăcut, Spînul începe să se laude cu inima lui bună și care ar putea fi dată de Dumnezeu oricui, dar că nu are noroc: Povestește că muncește din greu la stăpîni calici și că și-ar dori un stăpîn mai bun. Respingînd și de data aceasta propunerea spînului, voinicul se încurcă prin „codri întunecoși", i se încurcă cărările, i se închide calea, nemaiștiind încotro s-o ia. Începe a se căi că nu l-a luat pe Spîn cu el, fiindcă: „Rău-i cu rău, dar mai rău făr' de rău". Și numai iaca ce iar îi iese Spînul înainte îmbrăcat altfel și călare pe un cal frumos", prefăcîndu-și glasul, cere din nou fiului de crai să-l accepte ca ajutor. Tocmindu-l pe Spîn, pe considerentul că „aista-i țara spînilor", pornesc împreună la drum. Prefăcîndu-se că-i este sete, acesta varsă plosca voinicului, deși nu se găsea în drum apă. Intră apoi, în fîntîna din drum ca să se răcorească. Îl ademenește și pe voinic să intre, închide capacul, îi cere să-i mărturisească cine este și unde se duce și îi cere să jure că acceptă schimbarea rolurilor, Spînul devenind nepotul împăratului, iar voinicul sluga, botezată Harap-Alb. „Spînul pune mîna pe cartea, pe banii și pe armele fiului de craiu și le ie la sine; apoi îl scoate din fîntînă și-i dă paloșul să-l sărute, ca semn de pecetluirea jurămîntului".

Ajuns la împăratul Verde, Spînul îl trimite pe Harap-Alb la grajd să îngrijească de calul lui, umilindu-l pe voinic în fața fetelor de împărat, cărora li s-a făcut milă, spunînd: „— Vere, nu faci bine ceea ce faci. Dacă este ce a lăsat Dumnezeu să fim mai mari peste alții, ar trebui să avem milă de dînșii, că și ei, sărmanii, sînt oameni". Viclean, Spînul replică spunînd că „și între oameni cea mai mare parte sunt dobitoace, care trebuiesc ținuți din frîu, dacă ți-i voia să faci treabă cu dînșii".

Pentru fetele împăratului, Spînul este rău și neomenos, iar sluga lui, Harap-Alb „are o înfățișare mult mai plăcută

și samănă a fi mult mai omenos". Și scriitorul continuă: „Pe semne inima le spunea că Spînul nu le este văr, și de aceea nu-l puteau mistui".

Spinul îl supune pe Harap-Alb la o serie de probe, urmărind pieirea lui „cu orice preț". Îl trimise astfel după salăți, în Grădina Ursului, de unde Harap-Alb a ieșit învingător, cu ajutorul Sfintei Duminici, aducînd salățile în mîna Spînului; apoi după pietre scumpe, în Pădurea Cerbului. „Cerbul din pădure era tot bătut cu pietre scumpe, iar în frunte are una de strălucește ca un soare. Dar nu se poate nimeni apropia de el căci este solomonit și nici un fel de armă nu-l prinde, însă el, pe care l-a zări nu mai scapă cu viață". Și de data aceasta Harap-Alb izbutește, tot cu ajutorul Sfintei Duminici care-i dă sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot și „obrăzarul" acestuia. Harap-Alb aduce și-i dă Spînului pielea și capul cerbului. Împăratul îi replică Spînului: „să am o slugă așa de vrednică și credincioasă ca Harap-Alb, aș pune-o la masă cu mine, că mult prețuiește omul acesta!" Spînul prin răspunsul dat își evidențiază răutatea: „Ba să-și puie pofta-n cui! spuse Spînul cu glas răutăcios. Asta n-aș face-o eu de-ar mai fi el pe cît este; doar nu-i frate cu mama, să-l pun în capul cinstei! Eu știu, moșule, că sluga-i slugă și stăpînu-i stăpîn; s-a mîntuit vorba". Arată apoi că greu l-a dat pe brazdă pe Harap-Alb. Mințind și cerînd să fie orînduit mai repede în locul împăratului, se folosește de promisiuni și de proverbul: „Omul sfințește locul".

Scriitorul, subliniind șiretenia lui, notează: „În sfîrșit, Spînului îi merge gura ca pupăza, de-a amețit pe împărat, încît a uitat și de Harap-Alb și de cerb și de tot".

La ospățul dat de împărat, Harap-Alb a slujit la masă, la rugămintea fetelor.

Pasărea care a apărut și care sintetiza pe fata împăratului Roș — cu „inima haină", l-a determinat pe Spîn să-l supună pe Harap-Alb la o probă și mai grea, cerîndu-i să-i aducă pe fata împăratului Roș. Și pentru că proverbul „Să nu dea Dumnezeu omului cît poate el suferi", Harap-Alb a plecat în căutarea fetei. Ajutat de uriașii pe care-i întîlnește în cale și care-l însoțesc: Gerilă, Flămînzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lați-Lungilă, izbîndește și aduce fata, de care însă s-a îndrăgostit „fiind nebun de dragoste".

Spînul; văzînd pe fata împăratului Roș cît este de frumoasă, se repede s-o ia în brațe. Aceasta îi replică: „Doar n-am venit pentru tine, ș-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al împăratului Verde". Văzînd că i „s-a dat vicleșugul pe față", „zboară capul" lui Harap-Alb. Calul se repede la Spîn și-l pedepsește, urcîndu-l spre cer și dîndu-i drumul, ca să se facă pînă jos „praf și pulbere". Cu ajutorul smicelelor și al apei vii, Harap-Alb a fost readus la viață. Primind binecuvîntarea împăratului, va avea loc o asemenea nuntă încît:

„Lumea de pe lume s-a strîns de privea! Soarele și Luna din ceruri le rîdea".

Spînul se caracterizează și prin antiteză cu Harap-Alb, scriitorul construind un caracter răzbunător, viclean, care însă sfîrșește prost, fiindcă nimic nu rămîne nepedepsit din ceea ce înseamnă răutate și încălcarea firescului, a legilor nescrise. Întîmplările scot în evidență și imprudența lui Harap-Alb care neascultîndu-și tatăl are de suportat consecințe dintre cele mai umilitoare, din care iese însă numai datorită bunăvoinței, credinței, supunerii și încrederii în el și semenii săi.

Este de reținut și faptul că cel care-l pedepsește pe Spîn este calul năzdrăvan, cel care a fost cel mai apropiat lui Harap-Alb.

Rămîne deschisă întrebarea de ce ajutorul este dat numai de ființe supranaturale și nu și de oameni... Eterna poveste a basmelor noastre populare. Răul nu poate rămîne nepedepsit. *(C.B.)*

STAVRACHE

În vreme de război de I. L. Caragiale

Nuvela *În vreme de război* a apărut în anul 1898, ca și *O făclie de Paște* și *Păcat*. Tema nuvelei, așa cum precizează Șerban Cioculescu, în studiul său *I. L. Caragiale*, este obsesia:

„Tema acestei excelente nuvele, deși autorul o subintitulase «schiță» este obsesia". Hangiul Stavrache, care îl

moştenește pe fratele său, preotul Iancu din Podeni, plecat pe front pentru a scăpa de urmărire, fiind căpitanul unei bande de hoţi, trăieşte iluzia, devenită obsesie, că fratele său nu se va mai întoarce. Obsesia întoarcerii pune stăpînire pe Stavrache, evoluînd tragic. Nebunia lui Stavrache ajunge la formă paroxistică. Nuvela, prin cele trei capitole, urmăreşte gradarea nebuniei, realizînd un destin uman tragic, dominat de ereditate, tensiunea crescînd şi sub teroarea coşmarurilor, a laitmotivului: „Gîndeai c-am murit, neică?"

În vreme de război, este alcătuită din trei capitole, fiecare marcînd o etapă în evoluţia obsesiei lui Stavrache şi apoi, pe trei planuri: planul povestitorului, planul dialogat şi al naturii, care constituie cadrul povestirii.

Încadrîndu-l pe hangiu în categoria oamenilor haini, avari, autorul creează tipologii.

În planul întîi, întîmplările sînt relatate de autor. Stavrache, care moşteneşte averea fratelui său, Iancu Georgescu, trăieşte spaima reîntoarcerii acestuia; scrisoarea îl linişteşte o scurtă perioadă, pentru a cădea din nou pradă halucinaţiilor. Glasul celui plecat îi revine în minte într-un mod obsesiv şi chinuitor: „Gîndeai c-am murit, neică?" Hangiul se închipuie într-o înverşunată încleştare cu popa Iancu, el reuşind să-şi înfigă degetele în muşchii grumazului adversarului, rupîndu-i încheietura cerbicii. Scena înfăţişează o extraordinară dorinţă de a ucide. Iată de ce manifestările patologice sfîrşesc printr-o dereglare a psihicului. Stavrache trece prin diverse stări tensionale: de la apatie la obsesie şi nebunie. Robit de trăirile interioare, se duce la preotul satului pentru a-i face sfeştanie acasă.

Caragiale analizează minuţios reacţiile fiziologice ale acestuia în momentul întîlnirii cu Iancu: gura îi este întredeschisă, dar fără să poată vorbi, ochii holbaţi, iar mîinile încleştate. Luă paharul să bea, „îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleştată". Stavrache, la un moment dat, este incapabil să distingă planul real de cel al halucinaţiilor. Pentru el, pierderea averii este o catastrofă de mari proporţii. De aici, drama.

Investigaţiile patologice sînt realizate prin relatări şi descrieri.

Cel de-al doilea plan al nuvelei *În vreme de război* — planul dialogat — este surprins gradat. Dialogurile sînt comprimate; propoziţiile interogative, destul de numeroase, presupun gesturi: „— Ce e mă? — Am venit la dumneata ca la un duhovnic. N-aude nimeni?. — Aş! cine s-auză?" Nu lipsesc nici indicaţiile scenice: „preotul se uită în toate părţile, vrînd să spună ceva".

Din discuţia cu avocatul reies temerile lui Stavrache în ciuda asigurărilor pe care le primeşte.

În capitolul al treilea, dialogul cu fetiţa, care vine să cumpere rachiu şi gaz, dezvăluie rapacitatea acestuia. La rugăminţile fierbinţi ale fetiţei răspunde: „Scrie-v-ar popa să vă scrie de pîrliţi!".

Şi tot dialogul are menirea de a grăbi deznodămîntul.

Natura intervine în planul al treilea, cînd toate întîmplările au loc noaptea: popa vine la fratele său noaptea, i se arată tot noaptea; fetiţa vine seara tîrziu şi tot noaptea se reîntoarce Iancu Georgescu pentru a-i cere lui Stavrache banii.

Într-un cadru în care elementul analitic este predominant (zgomotul picăturilor de ploaie care cad pe fundul unui butoi dogit, sugerînd obsesia), natura se subordonează unui sentiment sau unei senzaţii.

Caragiale nu descrie interioare, lumea obiectelor din jur şi nici ţinute vestimentare; el ştie însă să „asculte glasul naturii" (Tudor Vianu).

La întoarcerea preotului, cadrul natural ostil este în conformitate cu starea sufletească a hangiului: era un frig năprasnic, crivăţul bătea cu înverşunare, iar ploaia nu mai înceta. Obsesia este sugerată şi prin aspectul implacabil al vremii: „Aşa vreme ţine trei zile şi trei nopţi". Sau: „Afară ploua mărunţel ploaie rece de toamnă, şi boabele de apă prelingîndu-se de pe streşini şi picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate şi ciudate înţelesuri. Legănate de mişcarea sunetelor, gîndurile omului începură să sfîrîie iute, în cercuri strîmte, apoi încet-încet, se rotiră din ce în ce mai domol în cercuri din ce în ce mai largi, şi tot mai domol şi tot mai larg. Cînd cercul unui gînd ajunse-n fine aşa de larg încît conştiinţei îi era peste putinţă din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta — omului i

se pare c-aude afară un cîntec de trîmbițe... Militari, desigur".

Natura și notațiile fiziologice, reacțiile sînt în deplină concordanță, Caragiale fiind considerat de Tudor Vianu, adevărat „poet al naturii", percepută, așa cum am arătat mai sus, vizual și auditiv, în deplină concordanță cu stările psihologice. Notații ca: „Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă... Viscolul afară, ajuns în culmea nebuniei, făcea să trăznească zidurile hanului bătrîn", îl determină pe Tudor Vianu să aprecieze în *Arta prozatorilor români*: „Senzația, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care știe să asculte glasurile naturii și să călăuzească ecoul lor în adîncime".

Așadar, „I. L. Caragiale este o apariție excepțională între intelectualii timpului..." (Al. George) care imprimă operei sale comico-satirice, precum și celei tragice o notă gravă.

În vreme de război, una dintre cele mai reprezentative nuvele, urmărește un caz psihologic în care setea de bani desfigurează sufletul uman.

Stilul nuvelei este grav, personajul principal situîndu-se în limitele unui destin tragic. Înscriindu-se ca tematică în seria scrierilor despre setea de înavuțire care dezumanizează: *Comoara*, *Moara cu noroc* de I. Slavici, *Hagi Tudose* de B. Șt. Delavrancea, Caragiale nu creează un tip în sine de avar. Pe scriitor îl interesează mai ales răsfrîngerea dezumanizării în sufletul personajului, în conștiința acestuia, pe fundalul războiului și în dependență de social, ceea ce conferă operei lui Caragiale individualitate și unicitate atît sub raport tematic cît și analitic și stilistic. *(C.B.)*

STĂNICĂ RAȚIU

Enigma Otiliei de G. Călinescu

Personaj central al romanului, ginerele Aglaiei Tulea, căsătorit cu fiica acesteia, Olimpia, este un Dinu Păturică modern, încadrîndu-se în tipologia arivistului.

La antipodul celorlalți din familia Tulea, dezinvolt în orice mediu, abil și perseverent, cu o vervă imperturbabilă, urmărește consecvent banii. Avocat fără procese, energia, febrilitatea nu se consumă în muncă; el circulă în diferite medii, află, știe totul, așteaptă „ceva" care să-i modifice modul de viață peste noapte, să-l îmbogățească. Autorul însuși precizează: „extraordinarul simț pentru tot ce se petrecea în umbră pe raza intereselor lui îl făcea neliniștit și căutător ca o pisică în preajma unei fripturi"

Agresiv, fără nici un scrupul, cu o mare disponibilitate de adaptare și supraviețuire, inteligent și escroc, fanfaron și abject, intrigant și instabil, urmărește cu tenacitate să obțină bani prin orice mijloace. Căsătorit cu Olimpia, insistă cu asiduitate pentru a lua casa căpătată drept dotă, „smulge" cîteva tablouri de la Simion, cere cele trebuitoare mobilării casei de la Aglae, tapează de bani pe oricine poate. Ideea de familie, pe care o cultivă, nu-l împiedică s-o părăsească pe placida lui nevastă, Olimpia, și să se însoare cu Georgeta, femeie ușoară, întrezărind o legătură mai favorabilă intereselor sale: „Așa se întîmplă cînd te însori din sentiment. Pe mine sentimentul, bunătatea m-au omorît. Dar am să fiu forte, de aci înainte nu mai admit nici o slăbiciune. Nu se ține angajamentul, o redau pe Olimpia căminului părintesc" ... „Mie mi-ar trebui o femeie de lume, consumată, inteligentă".

Stănică este licheaua simpatică, e primit bucuros de toate rudele. Scriitorul, omniscient, notează despre el: „Adevărul era că Stănică avea simț familial și că familia lui împărtășea acest sentiment". În discuțiile cu el, expresiile „unchiu-meu", „mătușă-mea", „moșu-meu", „soră-mea" apar ca o notă a fanatismului.

Cinic, pune la cale și urmărește clipa prielnică pentru a găsi banii îngropați de Costache, terorizîndu-l pe bătrîn cu discuții despre testament, avere, insinuînd clanului Tulea, la fel de interesat, o eventuală posibilitate de dovedire a iresponsabilității acestuia. În acest scop, îl supune pe moș Costache unor controale medicale, alegînd un anume medic. Fură banii lui Costache, bolnav, provocîndu-i astfel moartea fără să aibă vreo remușcare. Fără nici un simț moral, este un



artist al intrigii, care ascultă pe la uşi, cu afaceri dubioase, care are curajul să se aventureze şi în politică.

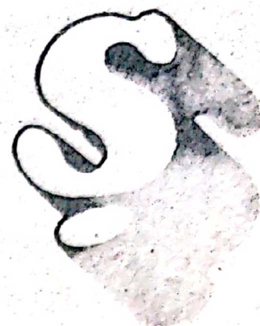
„Se însură cu Georgeta, cu care nu avu «fii», dar avu protectori asidui, făcu politică; declară că simte «un ritm nou», fu chiar prefect într-o scurtă guvernare şi acum este proprietarul unui blockhaus, pe bulevardul Tache Ionescu. Unele gazete de şantaj îl acuză că patronează tripouri şi cercuri de morfinomani".

Conturat astfel, el a fost asociat tipurilor de arivişti ca Tănase Scatiu din *Viaţa la ţară* de Duiliu Zamfirescu şi Gore Pirgu din romanul *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale. *(M.P.)*

STROIE ORHEIANU

Neamul Şoimăreştilor de Mihail Sadoveanu

V. Tudor Şoimaru



ȘTEFAN CEL MARE

Letopisețul Țării Moldovei de Grigore Ureche

„Stilul lui Grigore Ureche se caracterizează printr-o concizie și precizie într-adevăr clasice; este un stil lapidar; pare că e săpat în piatră ca o pisanie", spunea cunoscutul cercetător al literaturii noastre vechi, Nicolae Cartojan.

În cronica lui Ureche sînt cuprinse trăsăturile caracteristice, de început, ale umanismului românesc. *Letopisețul* urmărește istoria unei țări: succesiunea domnilor, destinele, gloria și vicisitudinile prin care a trecut un popor, „începătura și adaosul, mai apoi și scăderea". Scrierea alătură gîndirea feudală a patriotului local cu elemente moderne incipiente: unitatea de gîndire, neam și limbă a locuitorilor celor trei provincii românești.

Ureche nu compilează date și texte ci, „cetind cărțile și izvoadele, și ale noastre și cele striine, au aflat cap și începătură moșilor", impune un punct de vedere original și patriotic. Meditînd asupra orînduirii lumii, marele vornic afirmă că „nimica să nu fie stătătoriu, ci toate de răsipă și trecătoare", iar referindu-se la valorile materiale și spirituale ale patriei că „nu avem nimica pre lume fără numai lucruri bune: „cetățile țării, paza moșiei și voința de «adăogire» a țării, dorința de așezare a Moldovei, rîvna cronicarilor, care «leatul păziia și niște lucruri mari ca acestea socotiia să nu rămîie ceva neînsemnat, pentru ca să nu zică vecinii lor că au fost adormiți și neînvățați» și, mai ales speranța

izvorîtă din fiecare cuvînt al cronicii „ca să să dezbată supt mîna turcului".

Ureche este înzestrat nu numai cu darul de povestitor, ci și cu talent de portretist, fiind întemeietorul acestei arte în literatura noastră veche. El selectează figurile domnitorilor sau ale boierilor, le ierarhizează, le dă contur propriu, punînd alături de trăsăturile fizice și anecdote — însușiri de caracter definitorii. Galeria de imagini-portrete de domnitori din cronica lui dovedește o varietate apreciabilă, concizie, precizie de nuanțe, artă concentrată. Efigia lui Ștefan cel Mare, modelul clasic, este realizată din linii simple, dovedind incontestabila artă de portretist. Glorificînd eroul care a dat Moldovei stabilitate și independență, după cum subliniază Ion Rotaru, Ureche concepe povestirea în cîteva momente: împrejurarea morții domnitorului, înfățișarea lui, sentimentele poporului la moartea sa, intrarea lui în legendă, aprecieri asupra vremii și o scurtă însemnare istoriografică.

„Cu toate că a luat cunoștință de personalitatea lui Ștefan numai din izvoare scrise, foarte puține pe atunci, sau din tradiție, cronicarul procedează ca un artist, plecînd în executarea portretului, de la un amănunt de ordin fizic: «om nu mare de stat» (a se observa construcția prin negație, foarte potrivită în cazul de față), pentru ca, prin contrast, să însemneze trăsăturile de ordin moral, începînd cu aceea care i se pare dominantă: «mînios și de grabă vărsătoriu de sînge nevinovat». În această a doua observație ca și în următoarea: «de multe ori la ospețe omoria fără județu», se reflectă, cu toată admirația cronicarului pentru eroul său, concepția feudală față de domnitorii autocrați. Deși, în genere, scriind cronica sa, Ureche nu dă semnele unei preocupări artistice conștiente, în portretul lui Ștefan se vede grija pentru cursivitate, printr-o sacadare a frazei făcută din suișuri și coborîșuri egale, sprijinite antitetic, precum această construcție adversativă: «om nu mare la statu, mînios și de grabă vărsătoriu de sînge...»

Om de largă cultură la vremea sa, Grigore Ureche, pornind de la limba populară, inaugurează în cronica lui limba creației literare plină de naturalețe și savoare. Faptele scoase din izvoare bine asimilate au prins viață în scris. Ureche

nu apelează la stilul științific, cum ar fi cerut materialul istoric tratat, ci la stilul literar, împăcînd cerințele istorice cu cele literare. *(S.B.)*

ȘTEFAN CEL MARE

Dumbrava Roșie de V. Alecsandri

Considerate fragemente de epopee națională, cu eroi naționali, *Legendele* lui Vasile Alecsandri sînt comparate de G. Călinescu cu legendele lui Victor Hugo.

Poem eroic eroic de factură romantică , cu elemente de legendă, V. Alecsandri îl definește „poem istoric — 1497" și-l dedică amicului său C. Negri.

Inspirat din literatura populară, versuri din cunoscutul cîntec sînt incluse și în poem: „Ștefan, Ștefan, domn cel mare, / Seamăn pe lume nu are / Decît numai mîndrul soare!"; din cronica lui Grigore Ureche; din *O samă de cuvinte* de I. Neculce, unde de fapt se și explică sensurile legendare: „Ștefan-Vodă cel Bun și cu fiul său Bogdan-Vodă de multe ori au avut războaie cu leșii. Și multe robii au făcut în Țara Leșească, cît au pus pe leși în plug de au arat cu dînșii, de au sămănat ghindă, de au făcut dumbravă pentru pomenire, ca să nu mai ocolișească de Moldova. Dumbrava Roșie la Botoșeni și Dumbrava Roșie la Cotnari și Dumbrava Roșie mai gios de Roman".

Evocînd în dulci icoane „a istoriei minune, / Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal"; după aprecierea lui Mihai Eminescu, în *Epigonii*, Vasile Alecsandri realizează prin *Dumbrava Roșie* o interesantă antiteză între Ștefan cel Mare și regele polon, Ion Albert, între armatele polonă și română.

Poemul, conceput în opt părți cu titluri semnificative și cu evocări care pun față în față două motivații distincte — una de cucerire și alta de apărare — aduce în fața cititorului figura marelui Ștefan, cu solemnitatea, grandoarea și respectul cuvenit. Toate părțile poemului pun în valoare men-

talităţi, atitudini, acţiuni, concepţii, personajul principal fiind caracterizat prin multiple modalităţi (autocaracterizare) mai ales în capitolele *Ştefan cel Mare, Asaltul, Lupta, Aratul*, sau de către celelalte personaje. În partea I: *Visul lui Albert*: „Voi merge la Moldova, la Ştefan drept voi merge / Şi luciul de pe frunte-i cu spada mea voi şterge" pentru că un domn viteaz ca Ştefan adună de ani mulţi, gloria ce este demnă „de-a lumei suverani". În *Ţara în picioare* — partea a II-a — Ştefan este caracterizat de către apărătorii ţării, care „cu mic cu mare", bătrîni şi tineri se strîng la chemarea lui. În partea a III-a, *Tabăra leşească* — unde domină voia bună: „beţii şi danţuri şi chiote voioase..."

„Toţi gustă din merinde, deşartă largi pahare
În sunetul metalic de vesele fanfare;
Şi sîngele prin vine se scurge mai fierbinte,
Şi-avîntul creşte-n suflet şi nebunia-n minte...
Cînd regele ridică o cupă de vin plină
Şi glasul lui puternic acest toast închină;
„Eu, Albert, domnul vostru, şi al Lehiei rege,
Intrat-am în Moldova ca leu învingător!
Mîni este ziua luptei... Nimic nu s-a alege
De Ştefan al Moldovei şi de al său popor.
Cum beau această cupă, aşa mîndra Lehie
Să-nghită această ţară! Aşa să fie!"

În partea a IV-a, *Tabăra română*, într-o atmosferă de mister şi tăcere, într-o tînără pădure de ulmi şi de stejari pîlcurile de oşteni discută şi ascultă despre vitejiile străbune. Atmosfera este dominată de cîntecul popular dedicat lui Ştefan cel Mare care pune pieptul la hotare, ca un zid de apărare şi: „Bate leşi din fuga mare, / Bate turci pe zmei cătare / Şi-i scuteşte de-ngropare! // Lumea-ntreagă stă-n mirare! / Ţara-i mică, ţara-i tare / Şi vrăjmaşul spor nu are!" Într-un gînd rostesc cuvinte de laudă, omagiind personalitatea domnitorului: „Trăiască Ştefan-Vodă!... Mulţi duşmani vin la noi, / Dar cît vin de năprasnici, puţini fug înapoi".

Partea a V-a, denumită semnificativ *Ştefan cel Mare*, conţine cele mai multe elemente privind caracterizarea personajului. Domină tonul solemn, imagini vizuale şi auditive, o anumită gravitate, predominînd hiperbola şi metafora.

Astfel se proiectează, mai întîi de către scriitor, într-o colibă de ramuri de stejar „o umbră mare de om plecat sub gînduri" care stă pe genunchi și „se-nchină în față c-un altar". Apariția voevodului este fantastică: „Coliba se deschide, umbra se scoală, crește" și „maiestoasă" se arată oastei, care, cuprinsă de un fior de admirație, rostește într-un glas: „E Ștefan! Ștefan! / Dar! Ștefan e cel Mare!"

Se realizează un splendid portret fizic: „Iată-l cărunt, dar încă bărbat între bărbați, comparat cu muntele Ceahlăul „prin munți din Carpați!". Folosirea interjecției „iată", ca și a comparației superlativului conferă imaginii solemnitate, o aureolă legendară.

„Tripla maiestate" simbolizată de Ștefan prin împlinirea datoriei mîndria domniei și „faima-nvingătoare", au făcut ca timpul să-i pună „coroană de-argint, țara, de aur" iar gloria măreață să-i pună „cununi de laur".

Tinerețea spirituală, tinerețea datoriei învinge timpul „Căci dragostea moșiei, ca sfîntă primăvară, / În sînu-i înflorește și îl întinerește / Pentru salvarea țării, cînd țara pătimește".

Erou plin de lumină, menit în lume de providență să-și sape numele pe „seculul ce-l vede" și „pe secului viitori", asemenea unui soare care sparge norü deși, ființă gigantică divină: „El e de-acei la carii istoria se-nchină" și lasă urme adînci care nu se vor șterge în veci, pentru că: „Măreț, în a sa umbră un timp întreg dispare, / Căci Dumnezeu pe frunte-i au scris: / Tu vei fi mare!"

Rememorînd principalele momente ale istoriei Moldovei purtînd coroana întreagă și buzduganul teafăr, cu toate că a avut dușmani mulți: „Trufași cu toți, sălbatici, lacomi, vicleni și orbi", care stau împrejurul țării ca un „cîrd de corbi", gata „s-o sfîșie", discursul rostit de Ștefan capătă valoare emblematică. Convingător, voievodul rostește: „. . . dar n-au vrut Dumnezeu, / N-au vrut Moldova, țara vitează, n-am vrut eu! . . ."

Acuzîndu-l pe Albert care, deși vecin și domn creștin, și-a făcut un vis mare de învingător, fără să gîndească „sărmanul" că nu are o inimă așa de largă: „Să poată-n ea cuprinde a patriei română! / Nici au ajuns Moldova de rîsul mișeliei / Ca s-o răpească-n gheare-i un vultur da Lehiei!"



Ştefan rosteşte cuvinte memorabile, cu valoare de sentinţă, care se constituie ca un jurămînt de viaţă şi de moarte: „Cît va fi-n cer o cruce, ş-un Ştefan pe pămînt, / Nime nu va deschide Moldovei un mormînt! / Cît vor călca duşmanii în ţara de romani, / Ei robi vor fi în ţară, dar, vecinic nu stăpîni! / Decît Moldova-n lanţuri, mai bine ştearsă fie! / Decît o viaţă moartă, mai bine-o moarte vie!"

Jurînd credinţă lui Ştefan, oştenii strigă: „Moarte" în convingerea ocrotirii divine. într-o luptă de apărare.

Partea a VI-a, *Asaltul* se constituie ca un splendid tablou, în care „Albert, mîndru rege, în mijloc pe-o înălţime, / Priveşte cu-ngîmfare frumoasa lui oştime" strălucitoare, iar „Ştefan stă pe-o culme cu-o ceată ce nu-l lasă", toţi viteji iscusiţi. Ştefan ridică steagul, dînd semn l-a lui armată: „Vueşte aprig cîmpul şi armele răsună", păşind înainte „sub viscolul de foc".

Partea a VII-a, *Lupta*, evocă faptele de vitejie sub strategia şi braţul lui Ştefan, într-o luptă crîncenă, în care „Românii, duşi de Ştefan, în lagăr se izbesc!" fără a le rezista ceva sau cineva în cale. Finalul luptei este relevant pentru vitejia lui Ştefan: „Fug leşii, fug cruciaţii şi fuge însuşi craiul! / Îi duce domnul Ştefan cum vîntul duce paiul; / Iar tabăra leşească un lung pustiu rămîne / Sub apriga furtună a cetelor române! // Cînd suflă vîntul toamnei prin codrii vestejiţi, / Copacii plini de frunze sînt astfel zguduiţi, / Şi crengile căzute, şi frunzele uscate / Pe cîmp în depărtare sînt astfel semănate."

În ultima parte, a VIII-a, intitulată semnificativ *Aratul*, poetul pune în antiteză „armata glorioasă, frumoasă, privită acum printre lacrimi, ca o armată frîntă, risipită": „Ieri floarea vitejiei, azi, vai! prada ruşinei", cu armata română, modestă, dar învingătoare.

Finalul, explicînd legenda, aduce din nou cuvinte sentenţioase: „Tu-mi pregătiseşi jugul, eu nu te-am pus în jug" rostirea devenind concluzie la o istorie a unei domnii zbuciumate dar dîrze, memorabilă prin figura lui Ştefan cel Mare: „Aşa scrie românul a sale fapte mari, / Cu feru-n brazdă neagră!... Românul astăzi are / Pămîntul său drept carte

şi pluguri cărturari. / Aici pe unde astăzi e numai cîmp, otavă, / Umbri-se-vor urmaşii sub Roşia-Dumbravă!"

Proiectat romantic, fantastic, poemul personalităţii lui Ştefan cel Mare a servit ca izvor de inspiraţie pentru B. Şt. Delavrancea, Mihail Sadoveanu, Mihai Eminescu în nemuritoarea sa *Doină*: „Ştefane Măria Ta, / Tu la Putna nu mai sta, / Las' Archimandritului / Toată grija schitului, / Lasă grija sfinţilor / În sama părinţilor, / Clopotele să le tragă / Ziua-ntreagă, noapte-ntreagă, / Doar s'a-ndura Dumnezeu, / Ca să-ţi mîntui neamul tău!"

Ştefan cel Mare, devenit Sfînt, este un simbol naţional şi pentru marele istoric Nicolae Iorga care se întrebă în finalul lucrării sale *Istoria lui Ştefan cel Mare*:

„Vor şti poeţii, scriitorii de astăzi să dea glas iubirii nemărginite cu care, de patru veacuri, miile de mii ale poporului au înconjurat, şi mai departe decît hotarele Moldovei, chipul de viteaz bun, cuminte şi sfînt a celui mai mare om ce s-a ridicat dintre români? Se vor înfrăţi ei înaintea acestui altar, măcar pentru clipa în care se înalţă liturghia recunoştiinţei de marile mulţimi care nu pot nici să vorbească, nici să cînte?

Nu prin silinţi răzleţe, ci prin bună înţelegere la lucrul harnic se întemeiază învăţătura, cultura unui popor, care e vitejia de astăzi, şi la această muncă locul cărturarilor e în frunte, ca să îndemne şi să îndrepte". *(C.B.)*

ŞTEFAN CEL MARE

Apus de soare de B. Şt. Delavrancea

Apariţia trilogiei istorice: *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910) şi *Luceafărul* (1911) a constituit o veritabilă revelaţie în literatura noastră.

Primele drame istorice fuseseră: *Răzvan şi Vidra* a lui B. P. Hasdeu (1867); *Despod-Vodă* de V. Alecsandri (1879); *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila (1902).



În trilogia sa, Delavrancea evocă artistic momente din timpul voievozilor Ştefan cel Mare, Ştefăniţă şi Petru Rareş, titlurile pieselor fiind metaforice.

Elementul unificator al trilogiei este ideea dragostei de patrie, întruchipată în figura lui Ştefan, prezent, într-un fel sau altul, în toate cele trei piese ale trilogiei.

Acţiunea dramei este plasată la începutul secolului al XVI-lea, în ultimul an al domniei lui Ştefan cel Mare cînd, bătrîn şi bolnav, doreşte să asigure viitorul ţării prin înscăunarea, înainte de a muri, a fiului său Bogdan.

„*Apus de soare* trăieşte mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal", observa G. Călinescu.

Nici una din dramele anterioare nu aducea pe scenă un erou cu o personalitate atît de grandioasă ca Ştefan cel Mare. Delavrancea deplasează accentul dramei de la conflictul exterior, al forţelor opuse, pe planul interior, psihologic, al eroului.

Ştefan Voievodul, marea personalitate ce uimise prin dimensiunea politicii sale, se află la vîrsta senectuţii, bolnav şi neputincios în faţa sfîrşitului inexorabil.

Conturat în două ipostaze, perfect verosimile, Ştefan omul şi domnul, realizarea artistică a personajului confirmă talentul lui Delavrancea.

Scriitorul a preluat imaginea lui Ştefan aşa cum s-a păstrat ea în tradiţia populară. Meritul scriitorului constă în relevarea frămîntărilor acestui om de excepţie, dîndu-i o măreţie sublimă prin învingerea slăbiciunilor omeneşti.

Metaforele, abundente în textul lui Delavrancea, evidenţiază capacitatea de conducător rămasă nealterată (nu doare „nimic pe domnul Moldovei") şi slăbirea puterilor fizice odată cu apăsarea anilor.

Personalitatea voievodului nu se individualizează în dramă atît din acţiune, cît din relatările altor eroi, care vin şi povestesc fapte ale trecutului. Astfel, el apare învăluit în legendă, toţi vorbesc admirativ, numindu-l metaforic: „slăvitul domn ăl Mare", „preaslăvitul nostru stăpîn" (Oana); „Sfîntul" (Irina, fiica pîrcălabului Dajbog); „Zmeul bătrîn" (Rareş); „Leul Moldovei, „Soarele" (Moghilă); „Şoimanul" „Vulturul" (boierii adversari).

Scriitorul a conturat cu egală forţă artistică pe omul Ştefan, bătrîn şi bolnav, ca şi pe voievod.

Ca domn, Ştefan atinsese culmea gloriei, a superiorităţii şi autorităţii sale recunoscute. Identificîndu-se cu interesele Moldovei, Ştefan a dus o politică înţeleaptă, sprijinindu-se pe mica boierime şi pe răzeşi, cinstindu-i pentru credinţa faţă de domn şi ţară, făcînd ordine şi legi drepte, centralizînd puterea şi autoritatea deplină în scopul apărării ţării. De aceea, puţinii boieri uneltitori, ca paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan şi Jitnicerul Stavăr tremură la gîndul săbiei scurtătoare de capete, punîndu-şi nădejdea în boala, bătrîneţea şi sfîrşitul omului Ştefan.

Ştefan este copleşitor prin personalitatea sa, el îşi domină evident adversarii, care îi recunosc meritele.

Ca domn, el îşi păstrează neştirbit entuziasmul viteazului dintotdeauna.

Va întreprinde expediţia din Pocuţia, de unde se întoarce cu rănile sîngerînde (actul II, scena IV), aşa cum relatează clucerul Moghilă): „Straşnic răcnea leul Moldovei, că auia valea şi codrii"...

Conflictul psihologic se nuanţează şi devine puternic din momentul în care Ştefan află de uneltirile lui Ulea de la Oana, fiica sa naturală.

Convinşi că rana de la picior va grăbi sfîrşitul voievodului, boierii uneltitori vorbesc despre domn ca aparţinînd trecutului. Ei nu pot ierta voievodului reducerea privilegiilor, sprijinirea acestuia pe răzăşime, pe cei pe care-i ridicase în ranguri pentru meritele lor.

Postelnicul Toader, pîrcălabul Dragoş, Ştilob, Jurj, Arbore vorbesc de calităţile voievodului iubit şi respectat: bun, viteaz, nepărtinitor, darnic, în slujba ţării... „Ce e-al ţării, e-al lui Dumnezeu!" (scena VI, actul III).

Sabia domnitorului devine simbol, semn al puterii, al tronului de care Ştefan-domnul e conştient.

Vorbele adresate de voievod paharnicului Ulea, precum şi gesturile simbolice, exprimă conştiinţa de sine a domnului; mintea sa lucidă are, înainte de toate, grija ţării, dovedind o voinţă de neclintit: (Încearcă sabia) „Nu vrea să iasă... Nu vreau să vrea iasă... să spui feciorului tău (către Ulea), să nu stea cu capul în jos" — vorbe aluzive ce semnifică trădarea acestuia.

Cu o superbă modestie, Ştefan alcătuieşte un mesaj patriotic de o măreţie sublimă, rememorîndu-şi faptele nemu-

ritoare ce l-au încununat cu o glorie eternă; ...„Eu am fost biruit la Războieni şi la Chilia, Moldova a biruit pretutindenea! Am fost norocul, a fost tăria..." (scena 8, actul III).

Cuvintele patetice ale lui Ştefan exprimă într-o viziune apoteotică ideea de patriotism, un veritabil testament pe care-l lasă pentru totdeauna urmaşilor.

Vorbirea personajului are rezonanţe profetice. Metaforele grandioase îl conturează monumental, cu adînci ecouri, într-o linie ascendentă a dozării efectelor, atingînd sublimul.

Domnul învinge slăbiciunile omului şi, pedepsindu-i exemplar uneltitori, face astfel ultimul act de dreptate în vederea îndeplinirii voinţei şi misiunii sale politice.

Figura voievodului dobîndeşte complexitate prin acumulare de trăsături: gingăşie, delicateţe, iubire faţă de doamna Maria şi Oana, blîndeţe faţă de slujitorii devotaţi, asprime necruţătoare faţă de trădători.

Scena încoronării lui Bogdan, fiul voievodului, îl proiectează măreţ şi simbolic.

Interogaţiile şi repetiţiile, pauzele se succed într-o gradaţie ascendentă, gesturile de o măreţie gravă adîncesc dramatismul momentului, scriitorul dovedind o intuiţie psihologică remarcabilă: „Io, Ştefan voievod, am suit pe Bogdan pe tron... Io, Ştefan voievod, i-am aşezat cu mîna mea coroana strămoşilor mei...

Vorbirea metaforică din monologul său interior iradiază lirismul... „Şi cu acest sfînt oţel oprii cutremurul şi umplui prăpastia...".

Într-o atmosferă romantică, natura dezlănţuită marchează tumultul din sufletul voievodului.

Voinţa domnului e adînc legată de tradiţie: „S-a împlinit legea".

Gestul aruncării sabiei este şi el simbolic, susţinînd ideea îndeplinirii voinţei autorităţii supreme în stat: „Ţi-ai împlinit menirea ca şi mine!".

Voievodul apare astfel, construit vizionar, exprimînd idealul de libertate şi independenţă naţională al poporului său, identificîndu-se cu acesta şi devenind un simbol.

Ca om, Ştefan are slăbiciuni omeneşti, de fiinţă trecătoare, pe care şi le asumă: copii nelegitimi, pe care, cu abilitate, îi face să cunoască adevărul despre propria lor identitate.

Scena arderii rănii de la picior este o dovadă elocventă a tăriei sale morale şi a demnităţii sale, refuzînd să fie legat şi îndurînd suferinţa. Proiectat în tradiţie şi evocat prin prisma poporului, eroul principal al dramei, învăluit în legendă, este un personaj excepţional, de esenţă romantică, construit cu o structură antitetică (omul-domnul), cu procedee ale stilului romantic.

Stilul retoric, îmbinat cu un înflăcărat lirism, pune în lumină talentul oratoric al lui Delavrancea.

„Cadenţele ritmice ale replicilor, structura şi cadenţa frazei, repetiţiile simetrice, exclamaţiile şi interogaţiile, stilul eliptic şi aluziv fac din *Apus de soare* un excelent poem simbolic al dragostei de patrie" remarcă Al. Săndulescu.

Sinceritatea şi căldura sentimentului dragostei de patrie comunicate, intensitatea trăirii lui asigură dramei o tonalitate lirică de mare vibraţie.

I. L. Caragiale vedea în drama lui Delavrancea o înrudire cu „genul de pictură numit frescă".

„Ştefan este — după Ion Rotaru — o proiecţie lirico-retorică a autorului însuşi şi mai puţin un personaj cu o existenţă de sine stătătoare obiectivă". Ştefan cel Mare, „Soarele Moldovei", este prezentat ca un simbol al vitejiei şi dragostei de ţară. Omul-Ştefan este învins de Ştefan-domnul, pentru că dragostea de patrie, grija pentru destinele ei — înţeleasă ca supremă datorie —, conferă acestuia aureolă morală.

„Drama *Apus de soare* — spunea G. Călinescu — este o capodoperă a dramaturgiei oratorice şi nu mai puţin o dramă de observaţie a tipicului, singură din literatura noastră în care acestea se unesc reciproc". *(M. P.)*

ŞTEFAN CEL MARE

Fraţii Jderi de Mihail Sadoveanu

Proiectat între mit, istorie şi legendă, voievodul reprezintă un simbol, simbolul dragostei de ţară, al dreptăţii şi responsabilităţii faţă de popor, pentru că lupta pentru inde-

pendența națională, credința neclintită în izbîndă au constituit liantul care a unit pe voievod de poporul care l-a urmat cu credință și jertfă.

Portretul direct al voievodului, conturat de scriitor, reține nota definitorie prezentarea lui Gr. Ureche: „Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mînios și de grabă vărsătoriu de sînge nevinovat; de multe ori la ospețe omoriea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său îl știa a-l acoperi, și unde nu gîndiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși să vîriea, ca văzîndu-l ai săi, să nu să înderăpteze și pentru aceia raru războiu de nu biruia. Și unde biruiau alții, nu perdea nădejdea, că știindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor... Ce după moartea lui, pînă astăzi îi zicu sveți Ștefan Vodă, nu pentru sufletu, ce iaste în mîna lui Dumnezeu, că el au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejești, cari la niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajuns".

De o sobrietate și concizie exemplară, cronicarul, om al epocii sale, surprinde într-o gradație ascendentă, trăsăturile fizice și morale definitorii, relevînd îndeosebi firea impulsivă, nota eroică a comportamentului domnitorului.

Portretul direct al voievodului din *Frații Jderi*, alcătuit din cîteva linii, sugerează o proiecție simbolică, monumentală, ce va fi adîncită în roman: „Vodă Ștefan, călcînd atunci în al patruzecilea an al vîrstei, avea obrazul ars proaspăt de vîntul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită. Avea o puternică strîngere a buzelor și o privire verde, tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus".

Din această schiță de portret se poate reține îndeosebi puternica strîngere a buzelor, semn al voinței și stăpînirii de sine, al forței morale pe care o degajă privirea verde, tăioasă, dar mai ales personalitatea copleșitoare a voievodului, rezultată din raportarea la cei din jur, trezind respect și admirație; „cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus".

Dar excepționala sa personalitate se conturează, își măsoară dimensiunile mai ales din relațiile cu alții, prin efectul pe care prezența sa îl produce în conștiința celorlalți, autoh-

toni şi străini, din perspectiva mulţimii, a călugărilor venețieni, a arhimandritului Şendrea, a părintelui Nicodim, a lui Nechifor Căliman, a oaspeţilor polonezi, precum şi prin raportarea comparativă la domniile precedente. „Ştefan Vodă se construieşte astfel, uriaş, pe calea răsfrîngerilor", după cum remarcă Edgar Papu.

Personajul e conceput în două ipostaze, real ca om, şi simbolic ca domn, asupra căruia insistă în special prozatorul, pentru că în concepţia lui, Ştefan, domnul, trebuie să dea „lumină", „fără a primi nimic în schimb".

Voievodul se va contura „din ipostaze parţiale, lăsînd să se afirme succesiv strategicul, politicul şi justiţiarul" (C. Ciopraga).

Apariţia voievodului la începutul romanului într-un moment cu totul deosebit, de Înălţare, la hramul Mănăstirii Neamţu, la care e adunată întreaga suflare omenească, e simbolică. Vestea sosirii voievodului o aflau acum şi noroadele. Scena aşteptării lui Ştefan Vodă dezvăluie personalitatea domnitorului prin efectele produse asupra mulţimii. Scriitorul dilată notele portretului făcut de Gr. Ureche şi construieşte monumental, cu proiecţie în fantastic. Acumularea succesivă de notaţii privind efectele produse asupra mulţimii de către Voievod (gesturile, starea de spirit a mulţimii), ridicarea evenimentului la dimensiunea forţelor naturii (hiperbolizarea) asigură relief voievodului, conferindu-i măreţie simbolică şi o aură de legendă: „ca şi cum s-ar fi aprins pulbere de puşcă, murmurul trecu dintr-o latură în alta, apoi se revărsă în ogrăzi. Muierile, care niciodată n-au destulă minte, prinseră a se tîngui cu mîinile la tîmple şi a-şi căuta pruncii. Dacă bate clopotul şi vine Măria sa, cine ştie ce are să se întîmple... Au să se işte puhoaie, are să se reverse apa Moldovei are să pornească iar vreun război ....

Să fie oare cumplit la vedere precum se spune? Are anume paloş cu care ceartă pe unii boieri, scurtîndu-i, după cîte se povestesc? Dacă şi riga ungurilor, Măria sa Matiaş-Crai, a dat înapoi, la Baia, cînd s-a arătat asupră-i, călare pe cal alb, Măria sa Ştefan Vodă — ce poate face un creştin de rînd?

Acel crai a şi căzut la pat din acel cutremur, zăcînd trei luni. I s-au şi risipit oştile, a prăpădit puştile cele mari.

A ieşit la toţi craii spaimă despre acest Ştefan-Vodă, cum că a bătut şi cetatea Hotinului şi a Chiliei şi este o poveste cum că părintele său Bogdan-Vodă l-a blagoslovit în taină la o biserică din muntele Atonului, ca să se ridice în zilele lui cu puteri mari de oşti şi să bată război cu spurcaţii ismailiteni (...) Se vorbeşte prin sate despre Măria sa că-i om un prea mare de stat, însă groaznic, cînd îşi încruntă sprînceana".

O caldă şi deplină comuniune între domn şi oameni, uniţi prin idealul luptei şi jertfei pentru ţară, impresionează pe solii veneţieni. Ei văd în această „comuniune caldă şi iluminare sufletească" dintre prinţ şi oamenii săi, încă „una din tainele" acestui colţ de pămînt; Geronimo della Rovere, signor Guido şi ceilalţi sînt uluiţi de chibzuinţa strategică puţin obişnuită frunţilor încoronate. Judeţul voievodului e „totdeauna drept şi neînduplecat"; el este un spirit cultivat, vorbeşte italiana, spre uimirea veneţienilor, murmură „stihurile", ascultă „vorbe dulci" în limba elină. El este o personalitate luminată a timpului său, vestit în lumea creştinătăţii pentru faptele sale eroice, un domn absolut şi democrat, care judecă destinul ţării, al creştinătăţii, cu luciditate, intuiţie politică şi răspundere. Voievodul este o personalitate excepţională şi, din acest punct de vedere, este un personaj romantic.

Arhimandritul Şendrea, înţeleptul şi sfătuitorul lui Ştefan, exprimă exact relaţiile dintre domn şi boier, grijile domnitorului. El iartă pe domn pentru cele lumeşti şi-l blagosloveşte pentru stîrpirea minciunii, nedreptăţilor, pentru strînsoarea boierilor bătrîni şi făurirea unei boierimi tinere.

Voievodul provoacă, în egală măsură, teamă, admiraţie, sfială. Cei chemaţi se înfăţişează la Vodă „cu cutremur" sau „îngălbenesc". „Sîntem sub tălpile luminăţiei sale Ştefan Vodă ca nişte seminţe de cînepă", zice Grigorie Gogolea, un lotru temut de peste hotare.

Toate sînt rînduite şi stau sub ochiul voevodului şi al lui Dumnezeu şi oamenii sînt pătrunşi de măreţia acestor rînduieli: „Noi n-avem alta de făcut, decît să murim pentru legea noastră", spune un răzeş; „în afară de Dumnezeu şi de Vodă noi nu cunoaştem pe cineva mai mare".

Cinstea, loialitatea şi credinţa pînă la jertfa supremă sînt puse în slujba ţării, a domnului. Credinţa în cauza co-

mună și dăruirea pentru izbînda ei unesc voințele individuale ale oamenilor care-și urmează Domnul.

Domnitorul are trăsăturile eroilor de legende: este puternic, înfricoșător. Comisul Manole Păr-Negru îl numește „leul", Ilisafta — „balaurul". Starostele Căliman apreciază că „pe măria ta te slăvesc curtenii, dar mai multă și mai mare slavă își dă prostimea de la sate"; răzeșii vorbesc de „rînduiala făcută de măria sa în țară, porunci tari au ieșit de la măria sa".

Rînduiala țării așezată pe justiție și înțelepciune a dus la înflorirea economiei, încît par a asculta de domn și stihiile: „Ploile cad la timp, iernurile au omături îmbelșugate, iazurile stau liniștite, morile și pîraiele cîntă, prisăcile se înmulțesc în poiene".

În fața străinilor uimiți, Ștefan apare ca un mare cărturar, iubitor de cultură și artă, un adevărat om al Renașterii.

Ștefan intuiește rolul său și al Moldovei în lupta creștinătății contra pericolului turcesc. Oamenii îl urmează cu credință, îl ascultă, se jertfesc. Pentru Ștefan Vodă, bătrînul comis Manole Păr-Negru se hotărăște să-și refacă șalele prin călcătura unui doftor urs; pentru Ștefan se pornesc în miez de iarnă boierii de la Timiș să boteze, în tabăra de la Vaslui, pe cel mai mic dintre comiși, pe pruncul lui Simion și al Marușcăi.

Pentru Ștefan Vodă, Ionuț Păr-Negru „ar merge și-n iad", dacă aceasta „ar place Domnitorului său" tot Jder cel mititel știe că Măriei sale „îi place mai cu deosebire prepeliță învălită în slănină afumată și friptă în țiglă la jeratic de fag"; tot pentru Ștefan Voevod, Jderii apără cu strășnicie herghelia de la Timiș, și mai cu seamă pe Catalan.

Cuviosul Nicodim Jder îl zugrăvește pe Ștefan în ipostaza arhanghelului Sfînt Gheorghe care ucide „balaurul", adică pe otomani, „vărsîndu-i spurcăciunea sîngelui". Tot Nichifor Căliman, a cărui ocină fusese răpită de pîrcălabul Ciopei, vorbește de dreptatea pe care i-a făcut-o domnul, fiind „înțelept și cumpănit", el și-a pus strajă tare, „are un glas blînd, dar să nu vă încredeți în acea blîndețe".

Reflectat astfel, din mai multe unghiuri de vedere, personalitatea lui Ștefan capătă complexitate, adîncime și obiectivitate. Domnitorul este surprins în momente carac-

teristice: călătorind prin țară, făcînd județe, întîlnindu-se cu dregătorii, conducînd oștirea, stînd de vorbă cu sine însuși, în clipe de liniște, examinîndu-și conștiința.

Discursul lui Ștefan la hramul Mănăstirii Neamț sintetizează politica domniei, care poartă însemnele epocii medievale, „dorește bine și belșug...", să știe și cei de jos că județul nostru nu se va clăti nici odinioară din cumpăna dreaptă poruncită nouă de cel care stă deasupra vieții și a morții".

Ca om al epocii sale, Ștefan respectă ceremonia religioasă, ritualurile: se închină la icoana făcătoare de minuni a Maicei Domnului, sărută Evanghelia, apoi mîna bătrînului stareț îndemînd „din ochi și pe Alexăndrel să facă la fel; trecu spre mormîntul lui Ștefan Vodă Mușat și-i aprinse făclie peste lespede"; înainte de bătălii ajunează, dar pe boierii vicleni îi taie cu ușurință; zidește biserici, cunună și botează, se dăruie plăcerilor lumești „ca o ființă de carne și sînge".

Judecățile lui Ștefan sînt aspre și drepte: „boier ori mișel simțea aceeași apăsare ca subt o întocmire neclădită așezată de Dumnezeu".

Faptele lui Ștefan arată principiile sale politice, de domnie: ridică la ranguri ostășești pe cei mai vrednici, necruțător cu boierii trădători, pedepsește exemplar pe fiul lui Mamac Han, dîndu-i o lecție care îl impune în fața dușmanilor.

La venirea sa în fruntea Moldovei, Ștefan a găsit boieri lacomi, o țară „fără rînduială", unde umblă neorînduielile „ca vînturile" și sînt mulți stăpîni. „Nu trebuie să fie decît unul", spune Voievodul starostelui Căliman.

El este blînd și familiar cu oamenii de rînd ca Jderii sau Călimanii, în mijlocul cărora îi place să poposească. Aprig și iute la mînie, este plin de înțelegere, duios și generos cu cei care slujesc cu credință Domnul și Moldova.

Scriitorul vorbește de rînduiala făcută de voievod: „De cînd puterea a fost în mîna lui Ștefan, s-a făcut lumină și dreptate în Țara Moldovei și boierii cei făloși și pîntecoși și-au plecat grumazul și s-au supus, au străbătut răii spînzurați la toate colțurile..., drumurile erau pașnice. Ștefan ridică boierime nouă, tînără, din rîndul oștenilor vrednici și cu credință, este atent neobosit la mișcările din țară și din afara țării asigurîndu-se de informații la vreme, cumpănește și întreține cu abilitate alianțe și relații în afara hota-

relor ţării, face o căsătorie diplomatică, se comportă ca un domnitor luminat, ce a strălucit în epoca sa. Principiile sale aparţin Renaşterii. Scrisoarea adresată principilor creştini după victoria de la Vaslui ilustrează un spirit lucid, o conştiinţă care a împlinit o misiune europeană, dorind acum liniştea, pacea pentru întreaga creştinătate.

Ştefan îşi judecă cu luciditate faptele, meditează asupra destinului său de domnitor, slujitor al lui Dumnezeu şi al ţării sale, de multe ori gîndeşte la trecerea timpului: „Cu grijă şi cutremur mă voi înfăţişa cînd va bate ceasul. Nădăjduiesc că Domnul şi Judecătorul meu, cel care stă pururi în lumină şi vede în inimile noastre ca într-un cleştar, va cerceta fără greş şi va zice: «Acesta este slujitorul meu Ştefan, carele a păcătuit pentru ca să se întemeieze dreptatea mea în moştenirea părinţilor săi. A prigonit pe lotri; a bătut peste fălci pe duşmani, a grăbit sfîrşitul vicleniilor; toate le-a făcut spre slava credinţii, ca să fie oştile credincioase mie»".

Scriitorul surprinde frămîntările voievodului, responsabilitatea faţă de ţară: „Domnul nu părea întristat în afară; dar înlăuntru îi sunau stihuri amărîte ale cărţii neamului său: capetele Muşatinilor căzuseră unul cîte unul, ucigîndu-se între ei, iar acum Ştefan-Vodă tăiase capul lui Petru Aron-Vodă, cel care-i ucisese părintele, pe Bogdan-Vodă".

Sînt vremuri crude şi sîngeroase, dar necesare, din care rămîne strălucitor prin faptele sale. Raţiunea şi înţelepciunea, subordonarea tuturor acţiunilor sale datoriei către ţară şi popor, fac din Ştefan cel Mare un personaj clasic.

Ştefan cere cuviosului Nicodim să-i desfacă înţelesuri din Apocalips, mai cu seamă vrea să audă glasul care a grăit în vedenia Teologului la cap. 19.

Nicodim îi dezleagă înţelesurile adînci ale Apocalipsului, văzînd în Ştefan cuvîntul legii noi a lui Hristos, luptătorul pe cal alb care va lovi „fiara cu şapte capete şi zece coarne şi va vărsa spurcăciunea sîngelui". Aceasta este taina domnitorului, în care Ştefan însuşi pătrunde tîlcul acestor vorbe, rămase în inima sa, „luminîndu-se la obraz". El vede în aceasta misiunea sa de eliberator al creştinătăţii împotriva „balaurului" ismailitean, ca un semn al divinităţii.

Mergînd la legendarul schivnic de la Izvorul Alb, Ştefan se iniţiază asupra destinului Moldovei şi al său. El însuşi

este un mag care smulge sensul anumitor semne ale naturii și le aplică treburilor țării. Ștefan descifrează misiunea sa și o înțelege cu ajutorul tuturor, de la Stratonic, de la Amfilohie Șendrea, părintele Nicodim și alți oameni cumpătați și înțelepți.

Ștefan este mitizat. El este alesul divinității în conducerea luptei împotriva păgînătății. Lui i s-a arătat în vis Maica Domnului și i-a poruncit așa: „Scoală, Ștefane, voievoade, și apucă sabia pentru fiul meu prea iubit. Și Ștefan-Vodă a apucat sabia" și „a bătut războiul", „a răzbit dușmanul și s-a întors cu mare izbîndă". Voievodul are o viață crescută din legendă, pe care o întreține lumea.

Despre Ștefan se zice că are și o nălucă de urs; are și-o pajură care-l "priveghează", are însemnele divinității: „potrivit a fost crugul stelei lui la naștere, între Carul mare și Șarpe, și binecuvîntările monahilor din Sfîntul Munte au întors privirile lui Dumnezeu asupra sa".

Ștefan este zeificat, el este chemat a conduce și a dobîndi independența, este un vizionar. El are o vedenie în vis: i se arată schivnicul înălțat pe munte și binecuvîntînd un pojar uriaș care cuprinsese satele și tîrgurile țării". „Însuș Măria sa stătea acum lîngă bărbatul sfînt și simțea în sine cu mare cutremur tîlcuirea aceea a visului".

Ideea sacrificiului face din Ștefan nu numai un vizionar, dar aproape un inspirat: „Avea dreptate și Măria sa între puțini, să coboare o clipă din nourul în care îl vedeau curtenii și noroadele". Domnia, în concepția lui Ștefan, cere jertfă pentru țară, „noi nu trebuie să ne bucurăm și să ne întristăm pentru noi, căci am pus jertfă ființa noastră".

După cum se observă, personalitatea domnitorului se conturează în roman prin acumulări treptate de elemente care ilustrează cum se răsfrînge imaginea domnitorului, în ochii și sufletul celorlalți, din faptele și confesiunile sale, din ceea ce spune, din întreaga epocă care poartă pecetea lui.

Romanul se încheie apoteotic cu evocarea bătăliei de la Vaslui, strălucită victorie a voievodului și oștenilor săi, în care domnitorul apare, ca și la hramul Mănăstirii Neamțului, măreț, deasupra tuturor, simbolic, învăluit în aceeași aură de legendă: „s-a arătat pe un pridvor, Măria-sa Ștefan călare" (din perspectiva înălțimii, imaginea este măreață și

simbolică). Reacția celor din jur exprimă aceeași înfiorare la vederea domnului: „în jurul măriei sale se aflau *stînd cu încremenire* și cu *inimile înghețate* unii dintre boieri.

Slujitorii săi iubiți rămași pe cîmpul de luptă „au fost strînși din nămoluri, la dorința voievodului". Este o pagină plină de poezie și tragism a durerii unui popor, subliniată în vorbele și comportamentul voievodului.

Scriitorul notează detalii ce creionează voievodul: domnul s-a trezit „c-un suspin de gînduri" și a poruncit „zi de post și de rugăciune pentru toți morții noștri" (pron. pers. I. pl. — implică voievodul în îndurarea colectivă).

Voievodul apare monumental, călare pe Vizir și împresurat de curteni. Scriitorul îi urmărește mișcările: *„a dat ocol* bătăliei" și *„s-a oprit"* în locul unde morții Moldovei fuseseră adunați.

Durerea voievodului și evlavia creștinească sînt tulburătoare: „spre altarul ce se ridicase sub cerul liber și sub ninsoare *„a îngenuchiat"*; după pilda domnului, *„s-au supus în genunchi* steagurile de răzeși, curtenii și *toată suflarea* cîtă era de față".

Apoi s-au citit „Stîlpii morților".

Domnul și oștenii sînt una în durere, ca în bătălie: „din îngenuncherea sa, voievodul *ridica* în răstimpuri privirile, chemat de acea *tăcere înghețată* a oștenilor săi.

Stăteau cu fața spre cer, însemnați de alinarea din urmă și luminăția sa *își simțea inima înnegurată de jale*".

Notațiile, acumulate cu grijă, sugerează legătura dintre domn și oștenii săi; ei sînt puterea voievodului către care-și ridică privirea, cu aceeași durere ridicată la dimensiuni cosmice. Respectînd cu pioșenie datina creștină, domnul „și-a rupt" din sufletul său vorbe ce au valoare de legămînt; o poezie a neuitării celor duși „dincolo": „avem să-i simțim în jurul nostru și ne vom afla nemîngîiați de pieirea lor — cînd răsare soarele..., cînd soarele asfințește...", „la bătaia miezului nopții...".

Natura e pătrunsă și ea de aceeași suferință: „După ce a tăcut Măria sa, a sunat vîntul mai cu tărie... și pluteau în văzduh pînă la auzul Măriei sale bocete ale muierilor, care se și înfățișaseră să-și petreacă morții".

Prin dragostea de țară, eroism, spirit justițiar, Ștefan este ridicat la rangul de zeitate ca în epopeile antice. El nu

este un caracter în sensul balzacian. Exemplar prin faptele lui, el este un model, un arhetip, pentru că domn și supuși sînt uniți prin același ideal al dorinței de libertate și credință în izbîndă. „Reprezentarea modelului perfect, absolut, arhetipul și-a găsit cea mai deplină înfățișare în ciclul *Fraților Jderi*, sub domnia lui Ștefan cel Mare. Sadoveanu nu poate fi înțeles fără mitul eternei reîntoarceri" (Alex. Paleologu). „Prin opera lui Sadoveanu, personalitatea lui Ștefan cel Mare, erou al istoriei naționale, este ridicată la cotele sublimului" (Ion Pop). *(M.P.)*

ȘTEFAN GHEORGHIDIU

Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război de Camil Petrescu

Eroul trăiește două realități: realitatea timpului cronologic (frontul) și realitatea timpului psihologic (trăirile interioare trecute și reverberate).

Ștefan Gheorghidiu este un personaj problematic, un intelectual — student la filozofie, cu preocupări teoretice, un tip orgolios, avid de cunoaștere absolută atît prin dragoste cît și prin experiența directă, trăită a războiului. *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, este un roman de „experiență", de „cunoaștere" (G. Călinescu).

Prima experiență a cunoașterii, iubirea — trăită sub semnul incertitudinii, e semnalată direct, la persoana întîi, la începutul capitolului ce narează faptele retrospectiv: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală". Acesta este începutul drumului spre căutarea adevărului, al clarificării interioare. Suferința lui capătă dimensiuni cosmice, în consens cu nevoia sa de absolut: „Prăbușirea mea lăuntrică era cu atît mai grea cu cît mi se rupsese totodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele".

Personalitatea sa se definește în funcție de acest ideal — dragostea.

Confesîndu-se și reînviind întîmplări trecute, Ștefan Gheorghidiu le ordonează, le analizează cu luciditate, o luciditate care înseamnă pentru el „implicare profundă în drama existențială" (Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, București, 1983).

Căsătorit cu cea mai frumoasă dintre colegele sale, în care crede a fi găsit idealul femeii iubite, tînărul cuplu cunoaște o schimbare radicală a existenței lor datorată unei moșteniri neașteptate (o parte) lăsate de un unchi bogat, Tache.

Viața modernă capătă pentru Ela o importanță deosebită, intrînd în contradicție cu idealul de feminitate al eroului: „Aș fi vrut-o mereu feminină deasupra discuțiilor acestea vulgare (banii)...".

Ela își dezvăluie, în noile împrejurări, preocupările pragmatice: „Aveam impresia că întîmplarea cu moștenirea trezise în femeia mea porniri care dormitau lent, din strămoși în ea".

Aspirînd la dragostea absolută, eroul dorește certitudinea absolută. Natură reflexivă, conștient de chinul său lăuntric, Ștefan Gheorghidiu adună, progresiv, semne ale neliniștii și îndoielilor sale interioare și le disecă cu minuțiozitate.

„Ceea ce izbutește mai bine autorul nu este afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cît exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice", remarcă Tudor Vianu.

Viața lui Ștefan Gheorghidiu a devenit curînd „o tortură", nu mai putea citi „nici o carte", părăsise universitatea.

Despărțirea temporară și întîlnirea, întîmplătoare, cu Ela în fața chioșcului de ziare de la Independența, într-o după amiază de vară bucureșteană, stînjeniți, ca doi străini, prilejuiește personajului limpezirea lăuntrică, o adevărată revelație: „Simțeam că femeia aceasta era a mea, în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întîlnisem de la începutul lumii".

Plimbarea la Odobești, într-un grup mai mare, declanșează criza de gelozie și incertitudinea iubirii, pune sub semnul îndoielii fidelitatea femeii iubite. Ștefan Gheorghidiu este în același timp și subiect și obiect al analizei lucide. N. Manolescu observă că în „romanul lui Camil Petrescu evenimentele par scuturate de semnificație, și astfel, egali-

zate.... Toate evenimentele exterioare sînt pe același plan. Singurele care contează sînt evenimentele din conștiință".

Faptele, gesturile, cuvintele Elei se reflectă în conștiința eroului: „De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente, care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe. Era o suferință de neînchipuit care se hrănea din propria substanță".

Un element exterior banal, lipsit de importanță, un fapt, o întîmplare obișnuită — declanșează reacții interioare, în planul conștiinței, determinînd stări sufletești complexe.

Compania domnului G., avocat obscur, dar bărbat monden, acordată soției sale, Ela, care cocheta, amplifică suspiciunile lui Ștefan Gheorghidiu. Scriitorul notează gesturi, vorbe, reacțiile dureroase ale geloziei, se observă pe sine, pe cei doi (Ela și G.), pe cei din jur, studiind totul cu minuțiozitate: apropierea instinctivă a Elei și G., pe drum „nevasta-mea" a simțit decît prezența lui... avea „o voce ușor emoționată"..., „îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă"...

Toate gesturile, clipele rememorate care alcătuiau intimitatea iubirii, tulburată dramatic de străinul intrus (G.) sînt acut înregistrate de Gheorghidiu, sufletul și toate simțurile lui sînt în alertă.

Personajul suferă nu numai din amor propriu rănit, din neputință și deziluzie, ci mai ales pentru că se dedublează: își ascunde frămîntările, afișînd indiferența („Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel și eu mă simțeam imbecil și ridicol... și naiv").

Confesîndu-se și analizîndu-se, eroul respinge ca vulgară etichetarea ca gelos: „Nu, n-am fost niciodată gelos, deși am suferit atîta din cauza iubirii".

Supremă coordonată existențială, împlinirea sa ca personalitate umană, prin iubire, determină luciditatea analizei: „Eu jucasem totul pe această femeie și trebuia să trag acum toate consecințele care se impuneau: desființarea ca personalitate".

Drama erotică capătă alte dimensiuni prin cealaltă ipostază existențială a eroului plecat pe front din același orgoliu al cunoașterii, dar și din sentimentul onoarei, al loialității față de sine: „Camil Petrescu asociază în mod esențial și solidar onoarea cu inteligența" (Alexandru Paleologu,

Bunul simţ ca paradox, Bucureşti, 1972). „Orgoliului meu i se pune acum, de altfel, şi o altă problemă. Nu pot să dezertez căci, mai ales, n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea faţă de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare. Îmi putusem permite atîtea gesturi pînă acum, pentru c: aveam un motiv şi o scuză: căutam o verificare şi o identificare a eului meu. Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă şi deci nici o putinţă de realizare sufletească".

Experienţa războiului constituie pentru Ştefan Gheorghidiu o experienţă decisivă, un punct terminus al dramei intelectuale, o dramă a personalităţii. Demistificat, războiul e tragic şi absurd, înseamnă noroi, arşiţă, frig, foame, umezeală, păduchi, murdărie, diaree, şi mai ales frică, descris într-o viziune realistă, în numele autenticităţii şi al adevărului.

Ştefan Gheorghidiu, intelectual lucid, priveşte situaţiile „cu acelaşi interes ca al savantului, urmărind cristalizarea unei reacţiuni chimice" (Pompiliu Constantinescu). Faptele sînt transmise cu scrupulozitatea exactităţii dintr-un jurnal de front al autorului însuşi.

Gheorghidiu devine alt om în primele ceasuri de război. Gelozia rămîne undeva, departe, şi lipsită de însemnătate. Jurnalul de front al lui Ştefan Gheorghidiu conturează o personalitate complexă, aflată în împrejurări inedite, confruntîndu-se cu moartea, dar mai ales confruntată cu ea însăşi. Eroul nu încetează să gîndească, să facă asociaţii, de o luciditate neobosită, chiar în aceste momente de apocalips: Ar vrea, precum Achile cel viteaz şi invulnerabil, afară de călcîi, ca măcar „să-i stea ferit de turbarea de fier, măcar craniul".

Ziua retragerii, „cea mai cumplită zi", aflăm din notele de la subsolul paginilor, a fost „cea mai groaznică pentru mine şi prin consecinţele ei, şi prin amintirea ei, timp de nouă ani am retrăit-o mereu în vis".

În condiţiile frontului, pentru individul redus la cîteva reacţii, timpul exterior şi cel interior coincid. Frontul este o altă dimensiune a vieţii, o experienţă trăită intens şi concentrat în conştiinţa individului; „de pe scena istoriei, răz-

boiul se mută pe aceea a conștiinței individului" (N. Manolescu). Gîndindu-se la suferința din cauza Elei, Ștefan Gheorghidiu se simte detașat parcă de sine și de tot ce a fost. „Acum totul e parcă din alt tărîm, iar între noi abia dacă e firul de ață al gîndului întîmplător". Drama iubirii lui este acum definitiv intrată în umbră.

Prin cele două ipostaze pe care le trăiește eroul, romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* este „un neîntrerupt marș tot mai adînc în conștiință" (Perpessicius).

„Simțeam din zi în zi, departe de femeia mea, că voi muri, căci durerile ulceroase — acum cînd nu mai puteam mînca aproape de loc — deveniseră de nesuportat.

Slăbisem într-un mod care mă despera, căci făcea o dovadă obiectivă că sufăr din cauza femeii, și oricît aș fi vrut să ascund cu surîsul rănile orgoliului meu, nu mai puteam izbuti, din cauza asta.

Mă gîndeam zi și noapte, în afară de puținele ore de somn — cînd de altfel de cele mai multe ori o visam — neîntrerupt la ea, ca și cînd mi se lichefiase creierul și nu mai era în stare să schimbe „motivul", ca un pian automat, stricat, cîntecul.

Într-un timp ne-am hotărît ca, de vreme ce nu puteam să nu mă gîndesc la ea în restul zilei, cel puțin în anumite ore din zi să încerc precis să mi-o fac absentă. Și în nădejdea că voi influența restul zilei, era important ca aceste două ore hotărîte să înceapă de dimineață.

Cum mă deșteptam însă din somn, nu aveam îndestulă voință, era ceva cu adevărat peste puterile mele, căci îmi era automat *prezent* gîndul ei, o dată cu lumina. Dar începeam acest exercițiu impus cînd mă aflam în baie. Căutam să mă gîndesc la altceva, iar cînd imaginea ei se asocia și încerca să se însăileze restului, o goneam ca pe o albină, iar dacă, totuși, nu izbuteam, schimbam numaidecît obiectul gîndului. Cînd, însă, nici astfel nu izbuteam, începeam să număr, cu încăpățînare, cu nădejdea că niciodată vreun om nu va bănui un atît de copleșitor grotesc. Mi-era rușine, în adîncul intimității mele, ca și cînd aș fi suferit de o boală rușinoasă și penibilă. Uneori, cînd intervenea ceva vesel, aveam răgazuri de uitare, însă caracteristic de uitare, așa ca un bolnav după schimbarea pansamentului, sau cînd,

după zile de ploaie, ar avea, prin fereastra înflorită de soare lumină în cameră. Dar pe urmă iar cădeam.

Am înțeles, mai mult ca oricînd, legătura dintre moral și trup, pentru că era destul un incident sufletesc, ca să declanșeze suferința fizică, fiindcă tot pieptul îmi era gata, supus, pentru asta. Zăceau așa, vreme după vreme, ca un bolnav de tifos, cu singura consolare că nu înduram și mizeria și urîciunea fiziologică a tifosului, dar încolo fără nici o altă deosebire. Am cunoscut bărbați care, aproape cu ostentație, arătau că suferă din cauza femeilor, am citit versuri în care poeții se vaită cu vorbe mari că au fost înșelați și toți aproape își făceau un orgoliu din această suferință din dragoste... Mie mi-era o silă imensă de mine, de parcă aș fi avut păduchi, și orice aluzie la această suferință mi se părea o infamie".

Accentuînd drama intelectualului în confruntarea cu războiul, Pompiliu Constantinescu sublinia: „Superioritatea omului cult în război consta numai în facultatea de autoanaliză, în putința de a se dedubla, privindu-se ca obiect totodată. Există o psihologie profesională a războiului, pe care domnul Camil Petrescu o descifrează cu stăpînire de sine, cu obiectivitate rece, în scene caracteristice, în întîmplări trăite, cu febrilitate și dramatism".

În același context, Al. Paleologu aprecia că: „Drama războiului nu a fost pentru Camil Petrescu numai existanțială, ci și intelectuală, adică, mai exact supus, a știut să facă din ea o experiență a spiritului, o cale a cunoașterii".

„Încercăm sleiți, s-o luăm la dreapta. Dar și acolo obuzele ne ajung înainte, căci ei calculează, prevăzînd, ca vînătorii de porumbei.

Nu pot gîndi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atîta încordare, s-au rupt ca niște sfori putrede. Nu pot nici măcar să-mi dau seama dacă oamenii din jurul meu sînt mereu aceiași, dacă au căzut, și cîți. Acuma nici nu îmi mai vine să alerg. Se spune că pe Marea Caspică furtunile sînt așa de groaznice, iar unii oameni și femei suferă atît de mult de răul de mare, încît totul le devine indiferent și nu fac nici un gest de împotrivire, chiar dacă sînt ridicați și aruncați în mare. Așa, descheiat de toate, mă simt și eu acum. Nu mai îmi dau seama dacă oamenii au obrazurile murdare de pămînt sau de funingine. Abia mai înțeleg bocetul, ca o

litanie, ca un blestem apocaliptic, din adîncul adîncurilor parcă.

— Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu."

Se poate spune așadar, după cum afirma Tudor Vianu, că: „Eroul lui Camil Petrescu este un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gîndește și analizează". *(M.P.)*

ȘUȘTERU

Dincolo de nisipuri de Fănuș Neagu

Publicată în anul 1962, nuvela *Dincolo de nisipuri* este considerată de Eugen Simion „o narațiune aproape fantastică, povestea pe scurt, a unui miraj într-un cadru de viață debordantă".

Nuvela narează o întîmplare din perioada secetei din 1946, pe malul Buzăului, avîndu-l ca erou principal pe *Șușteru*.

Principalele momente ale nuvelei sînt: evocarea cadrului natural al secetei; trezirea din somn a personajului principal — Șușteru — numai la amiază, avînd „ochii cîrpiți de somn", constatînd că rîul nu cunoaște semne de apă. „Albia rîului se întindea în sus ca o omidă cenușie, nisipul și petele galbene de lut pietrificat luceau pustii în soare. Rădăcini putrede atîrnau în peretele malului dinspre sat. Dincolo, pe izlaz, aliorul se încolăcea de căldură. Pe un mușuroi de țărînă alături de o tufă neagră de mărăcini țistuia un hîrciog. Departe, pe vîrful unei movile, se zărea un căluț. La vestea dată de către un călăreț privind venirea gîrlei: „A plouat la munte și vine gîrla, vine. Vine Buzăul", Șușteru după ce se dezmeticește, începe să se agite, fără să poată identifica însă pe cel care aducea vestea și care „se pierdea sub arcadele podului vopsit în roșu, dispărea ca o nălucă, în fulgerile apei morților", ceea ce crează senzații halucinante Șușterului, făcîndu-i impresia că în față „răcoarea apelor pornite de la munte" îl lovește. Următorul moment care se înscrie în desfășurarea subiectului, îl privește pe Șușteru care, într-o

imensă tensiune: „sări şanţul şi urcă podul în fugă, mai mult de-a buşelea, suflînd greu pe gură". Caracterul precizat al acţiunii lui, autocaracterizarea, prin gestică şi vorbire se relevă şi din cuvintele: „Dascăle, strigă Şuşteru, vine gîrla, mă! Trebuie să dăm luntrea la apă şi să curăţ şanţurile. Peste o săptămînă mîncăm lăptuci".

Prin vorbele, acţiunile, gesturile sale, Şuşteru adună tot satul la malul gîrlei, într-o totală frenezie — bărbaţii sapă, femeile au grijă de copii pentru a nu-i surprinde viitura apei. Oamenii neliniştiţi, cuprinşi de înserare, „se uitară unul la altul în tăcere" atunci cînd Şuşteru aşezat pe marginea luntrei îşi pleacă urechea la pămînt ascultînd semnalul apei — lansează ideea că morarii „le-au tăiat apa" ca şi în alţi ani. Este de o rară frumuseţe scena în care oamenii, încălecînd, pornesc în susul apei, în căutarea ei, ca într-o campanie războinică, într-o viziune fantastică, a încercării de înfrîngere „a nisipurilor": „Drumul era greu. Copitele cailor se înfundau în nisip. Un cal se poticni şi necheză. Stăpînul îi dădu în cap cu pumnul. În faţă răsărise luna. Era galbenă şi vălurită ca obrazul unei bătrîne. Nisipul scînteia. Dunga lui albicioasă, ca de sidef, se isprăvea în lună. Sau de acolo curgea în albia rîului".

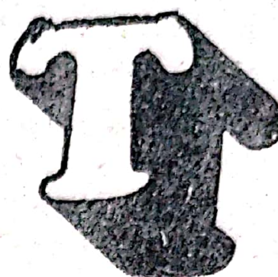
Pînă la urmă Şuşteru rămîne singur, ceilalţi oameni renunţînd. El este obsedat, fascinat de senzaţia pe care o încearcă, simţind mereu în faţă răcoarea valurilor. Ca şi Don Quijote, nu renunţă la idealul său, fiind copleşit de ceea ce simte el şi nu de ceea ce văd ceilalţi.

Fănuş Neagu este un maestru în ceea ce priveşte crearea atmosferei — satul, natura —, a personajelor care acţionează demonic, cum este cazul protagonistului nuvelei — a Şuşterului. El se autoiluzionează ca şi emirul lui Macedonski din *Noaptea de Decemvrie*. Apa — simbol al vieţii, al fertilităţii — declanşează reacţii fantastice ale oamenilor, ale Şuşterului.

Valeriu Cristea fixează originalitatea creaţiei lui Fănuş Neagu: „Printre lucruri şi oameni autorul se mişcă înarmat cu simţurile ascuţite, extrem de fine ale unei sălbăticiuni de stepă. Văzul, auzul, simţul olfactiv şi tactil ale lui Fănuş Neagu rup şi smulg din realitate fragmente de o mare pregnanţă".

Nu întîmplător Nichita Stănescu, la aniversarea semicentenarului de viață, îl considera pe Fănuș Neagu „Trezorier al limbii române, din care investește teritorii în cărțile sale și băcan totodată, vînzător cu de-a-mănuntul de substantive zemoase, ferchezuite adverbe și cuvinte de danie, mărăcinar de împletit coroane la vreo grabnică nevoință — spurcat cu aur la gură, cu suflet de armăsar și minte de Cosînzeană, Fănuș Neagu e un Făt-Frumos din străchini sparte și rădăcina amplă cît un Bărăgan a unui lujer de crin."

Prin nuvela *Dincolo de Nisipuri*, prin personajul principal Șușteru, Fănuș Neagu adaugă fantasticului românesc cult o nouă dimensiune, față de fantasticul eminescian și cel a lui Mircea Eliade. *(C.B.)*



TĂNASE SCATIU

Viața la țară de Duiliu Zamfirescu

Tănase Scatiu, al doilea volum din ciclul Comăneștenilor, este „romanul parvenitului, al mojicului și mitocanului" (Al. Săndulescu).

Personajul face parte din galeria tipologică a parvenitului, „inferior lui Dinu Păturică, deși nu lipsit de viață" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*).

Romanul *Tănase Scatiu*, mai puțin izbutit epic decît *Viața la țară*, căzut uneori în desuetudine sentimentală, e mai degrabă o concretizare a unei concepții etice a scriitorului, care sancționează sever personajul care-i repugnă evident.

D. Zamfirescu a construit în Tănase Scatiu un personaj grotesc, vizibil mai ales prin contrastul cu oamenii de bun simț. El este arendașul îmbogățit: avea casele cele mai frumoase din tîrg, cumpărate de ocazie, de la un boier scăpătat. Căsătorit cu Tincuța, intră în familia Comăneștenilor, avînd un sentiment de mîndrie și demnitate că aparține astfel unei familii vechi, boierești.

Are uneori licăriri de omenie, mai ales pentru bătrîna sa mamă, de rușine chiar îndeosebi față de Sașa, care impunea respect tuturor. Deputat în două legislaturi și ales pentru a treia oară, ca senator, stă mai mult la București. Fără nici un scrupul în comportamentul său familial, politic, ca administrator al moșiei lui Dinu Murgulet, de care dispune acum în întregime, el este un personaj odios. Tiran în politică, tiran în casă, agramat, cu instincte negustorești

sigure, cămătar — mai toată lumea din oraş îi datora bani —, personajul este tipic pentru categoria de parveniţi.

Cîteva scene pun în evidenţă caracterul odios, grosolănia personajului: aruncarea vizitiului din trăsură într-un moment de furie oarbă; împuşcarea calului de la trăsură într-o criză de furie, cu prilejul vizitei ministrului; cheful de pomină, în camera alăturată celei în care se afla ministrul, cînd Scatiu a jucat desculţ; comportamentul ipocrit şi teatral la moartea Tincuţei, „cu ochii roşii"; încercarea „turbată" de a-l aduce înapoi pe fugarul Dinu Murguleţ. Acesta îl numea cu ură şi neputinţă „nebunul", „cîinele", „tîlharul" care mi-a luat moşia. „Ca şi Dinu Păturică, care urmărea îmbogăţirea pe orice cale, îngrijitorii de pe moşie ai lui Scatiu, erau aleşi pe sprînceană: unul mai pehlivan decît altul".

Ţăranii de pe moşie nu mai pot suporta atîtea „angarale, dobînzi şi nelegiuiri" şi se plîng ministrului de Tănase Scatiu, cerîndu-l înapoi pe boier, „pe conu Dinu care din moşi-strămoşi stăpînise pe la vetrele lor".

Scena în care ţăranii se strîng în jurul saniei boierului bătrîn, legat fedeleş de oamenii lui Scatiu, e o pagină epică dinamică, memorabilă, care premerge mişcarea colectivă din *Răscoala* lui Rebreanu.

Furia spontană şi colectivă e surprinsă psihologic în cîteva fraze: „Ce se petrecu atunci nimeni nu-şi putea da seama. Într-o clipă îl făcură fărîmele, fără zgomot, fără vaiete". Uciderea arendaşului de către ţărani, a celui care nu era legat de pămînt, confirmă teza scriitorului cu privire la boierii de viţă veche, iubitori ai pămîntului strămoşesc: „Iar conu Dinu rămase să trăiască mai departe, olog şi singur, însă stăpîn ca mai înainte pe pămînt, pe pămîntul care-i fusese atît de drag, în care se născuse, pe care trăise şi în care avea să se odihnească pe veci, cu credinţă că acolo îi va fi bine, că în acest pămînt-mamă va găsi, ca cei vechi, nemurire, răsplată şi pedeapsă".

Comparîndu-l pe Dinu Păturică cu Tănase Scatiu, Pompiliu Constantinescu remarcă deosebirile dintre ei: „... Păturică e inteligent, cult, destul de fin în viclenie şi are fermitatea de alcătuire interioară a eroului balzacian. Ciocoiul lui Zamfirescu e vulgar, incult, prost şi bădăran, evoluat din

mediul țărănesc spre mediul urban, în sensul tipurilor de mitocani avuți din galeria caragialiană".

Pentru Nicolae Manolescu, Tănase Scatiu este un „grobian erou de cursă balzaciană, profitor, gata de mari lovituri, calculat și magic."

George Călinescu sintetizează locul acestui personaj în literatura română: „Scatiu este inferior lui Dinu Păturică, deși nu lipsit de viață". *(M.P.)*

ȘTEFAN TIPĂTESCU

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale

V. și Agamemnon Dandanache

Importanța personajului Ștefan Tipătescu este dată de I. L. Caragiale prin așezarea lui pe primul loc în tabela de „persoane" cu sublinierea „prefectul județului". După succinte precizări de decor, scena I din actul I se deschide prin aducerea în prim plan a lui Tipătescu. Scriitorul îl caracterizează astfel: „puțin agitat, se plimbă cu „Răcnetul Carpaților" în mînă; e în haine de odaie". Găsindu-se față în față cu polițaiul orașului, Pristanda, care „în picioare, mai spre ușă, stă rezemat în sabie" și în acest context dialogul celor doi concentrează atenția asupra introducerii cititorului-spectator în declanșarea acțiunii privind scrisoarea; cele ascultate noaptea la fereastra lui Nae Cațavencu; afacerea cu steagurile — puse de Pristanda în oraș — și care a devenit proverbială.

Prima replică de deschidere a comediei îi aparține lui Tipătescu, care termină de citit o frază din jurnal: „...Rușine pentru orașul nostru să tremure în fața unui om!... Rușine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase județe ale României pradă în ghiarele unui vampir!..." (Indignat:) Eu vampir, ai?... Caraghios! Și apoi continuă: „Unul... unul care suge sîngele poporului... Eu sug sîngele poporului!..."

Prezent în toate cele patru acte ale comediei, dintre care scena VI-a din actul II este scena cheie pentru conturarea caracterului acestui personaj.

În confruntarea cu aliaţii, după ce declarase loialitate lui Farfuridi şi Brînzovenescu (actul I, scena VI), suspectat de către aceştia de trădare, Tipătescu, pe un ton demagogic, rosteşte: „Cum să nu mă iuţesc, onorabile? D-voastră veniţi la mine acasă, la mine, care mi-am sacrificat cariera şi am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul — căci fără mine, trebuie să mărturisiţi că d-voastră n-aţi fi putut niciodată să fiţi un partid — d-voastră veniţi la mine acasă să mă numiţi pe faţă trădător... A! asta nu pot să v-o permit..." La plecarea acestora Tipătescu — închizînd uşa după ei, grozav de plictisit — va rosti un simplu „A!" — suficient însă pentru a-i înţelege atitudinea.

Scena VI din actul II, în confruntarea cu Zoe, pune şi mai bine în prim plan jocul politic a lui Tipătescu, duplicitatea acestuia în apărarea intereselor personale. Astfel, arestarea lui Caţavencu este motivată simplu: „Pentru ce pentru ce? Tu mă întrebi pentru ce? Pentru nerozia pe care ai făcut-o tu, pentru ca să evit nenorocirea pe care ai cauzat-o tu din neglijenţă. Se poate atîta distracţie! atîta nebăgare de seamă! o scrisoare de amor s-o arunci în neştire într-un buzunar cu batista, şi s-o pierzi ca şi cum ai pierde o hîrtie indiferentă, ca un afiş, după ce ai ieşit de la o reprezentaţie... La atîta lipsă de judecată, să-ţi spui drept nu m-aşteptam! Ce Dumnezeu' eşti femeie în toată firea, nu mai eşti copil. Atîta neglijenţă nu se pomeneşte nici în romane, nici într-o piesă de teatru".

Scenele IV şi V din actul I preced cuvintele rostite mai sus, de un Tipătescu disperat, care în scena V-a, are confirmarea, de către Zoe, a şantajului pe care Caţavencu îl pune la cale. Surprins admirabil, Tipătescu — venind, după precizarea autorului — ameţit, împleticindu-se din fund şi căzînd pe un scaun cu capul în mîini — rosteşte: „Ce să fac? Ce să fac? şi nu mai vine Ghiţă!..." Iar după ce Zoe îi confirmă ştirea şi-i citeşte, cu disperare, scrisoarea de şantaj, Tipătescu continuă: „A! ce nenorocire!" *Zoe* „M-am dus la Caţavencu... de la el veneam acuma. Mi-a propus să-mi dea înapoi scrisoarea, cu condiţia să-i asigurăm alegerea. Arminteri, publică scrisoarea poimîine..." *Tipătescu*,

replică (în prada agitaţiei): „Lupta este desperată. Vrea să ne omoare, trebuie să-l omorîm!... Şi nu mai vine Ghiţă".

Scena IV, actul I, contribuie, de asemenea la caracterizarea lui Tipătescu, de data aceasta în confruntarea cu Trahanache, care, în sfîrşit, îi face cunoscut prietenului său „Fănică", marea „comedie" de care nu vrea să ştie Joiţica. Trahanache dă astfel lui Tipătescu să citească „răvăşelul din buzunar" — răvăşel primit de la Caţavencu şi în care se ameninţă publicarea în *Răcnetul Carpaţilor* a „unui document de ce-a mai mare importanţă pentru d-voastră..." În sfîrşit, greoi, Trahanache, refuzînd să înţeleagă situaţia triunghiului conjugal şi infidelitatea Zoiţicăi îi spune detaşat lui Tipătescu: „Stai să vezi (Răspicat şi rîzînd:) A ta către nevasta mea, către Joiţica! scrisoare de amor în toată regula... Ai? ce zici d-ta de asta? Tipătescu (turburat rău): Nu se poate, nu se poate!" Trahanache reproduce apoi din memorie scrisoarea respectivă: Am citit-o de zece ori poate, ascultă: „Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge deseară la întrunire (întrunirea de alaltăieri seara) Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aştept depeşi de la Bucureşti, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aştepta, prin urmare, şi vino tu (adică nevastă-mea, Joiţica) la cocoşelul tău (adică tu), care te adoră, ca totdeauna, şi te sărută de o mie de ori, Fănică..." Precizarea lui Caragiale după această rostire întăreşte diferenţa de înţelegere a situaţiei de către cei doi. „Priveşte lung pe Tipătescu care este în culmea agitaţiei, rostind în continuare: Nu se poate! O să-i rup oasele mizerabilului!... Nu se poate!" sau (acelaşi joc) „Mizerabilul!" Apoi (turbat): „Îl împuşc! îi dau foc! trebuie să mi-l aducă aici numaidecît viu ori mort, cu scrisoarea. (Se repede în fund) Ghiţă! Să vie poliţaiul!"

Iată şi o caracterizare a lui Tipătescu de către Trahanache: „E iute! n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deştept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect. Într-o soţietate fără moral şi fără prinţip... trebuie să ai şi puţintică diplomaţie!" La agitaţia lui Tipătescu răspunde: „Ei, astîmpără-te omule, şi lasă odată mofturile, avem lucruri mai serioase de vorbit. Deseară e întrunire. S-a hotărît? Punem candidatura lui Farfuridi? Ce facem? Deseară, am aflat că dăscălimea cu Caţavencu şi toţi ai lor vor să facă scandal.

Trebuie să-i spunem lui Ghiță să grijească. Mișelul de Cațavencu o să ia diseară cuvîntul ca să ne combată..." Tipătescu răspunde (fierbînd mereu): „Nu te teme, nene Zahario, deseară d. Cațavencu nu o să fie la întrunire, o să fie în altă parte". Asigurîndu-l de prietenie, Trahanache (mergînd spre ușă, condus de Tipătescu) nu uită să-l mai sfătuiască: „Și nu te turbura, neică, pentru fitece mișelie. Nu vezi tu cum e lumea noastră? Într-o societate fără moral și fără prințip, nu merge s-o iei cu iuțeala, trebuie să ai (cu finețe) puținică răbdare..." (Iese în fund). Ironia, batjocora, prin ce spui, cum spui — despre tine sau despre alții — păcăleala, căci ce poate să fie acceptarea și revenirea unor apeluri în situația declanșată, situație critică luată ca o glumă de Trahanache: „Deseară eu mă duc la întrunire, trebuie să stai cu Joițica, i-e urît singură. După întrunire avem preferanță..." (adică joc de cărți n.n.) Scena IX-a care încheie actul I este elocventă în ceea ce privește jocul dublu a lui Tipătescu prin replica lui Tipătescu — în confruntarea cu Zoe, Pristanda și Trahanache. Tipătescu (răspunde Zoii): „De Zaharia nu avem teamă: știe tot, dar nu crede nimica... N-ai auzit?"

În scena VII, actul I, Tipătescu se manifestă violent în raporturile cu cetățeanul turmentat care intră fără a fi poftit sau anunțat.

Astfel, la întrebarea Zoii dacă este turmentat, Tipătescu replică: „Dracul să-l ia! nu e nimeni afară: lasă să-mi intre aici toți bețivii... Aide, ieși! Fii bun cetățene, du-te. Altădată mai vorbim". Cînd acesta însă încearcă să spună ca a găsit o scrisoare reacția lui Tipătescu și a Zoii este de mare interes și surpriză. „*Tipătescu și Zoe*: O scrisoare! *Cetățeanul*: Da, (către Tip[ătescu:] A d-tale către coana Zoițica... Am găsit-o alaltăieri seara pe drum, cînd ieșeam de la întrunire... Fă-ți idee (sughiță), de alaltăieri seara pînă azi-dimineață s-o duci într-un chef!..."

Starea de agitație a lui Tipătescu este mai întîi sugerată de scriitor prin detaliile scenice: „Tipătescu (repezindu-se și apucîndu-l cu amîndouă mîinile de gît): Mizerabile!"

Mărturisindu-și indiscreția de a fi citit scrisoarea „din curiozitate, sub un felinar" și de a fi surprins de Cațavencu, Cetățeanul somat de cei doi nu mai găsește scrisoarea în buzunar pentru a fi restituită.

În actul al II-lea, scena I, sînt semnificative intervențiile lui Trahanache, intervenții care-l caracterizează pe Tipătescu, dar nu numai. Astfel, în confruntarea cu Brînzovenescu și Farfuridi, Trahanache se apără și-l apără pe Tipătescu, punînd în lumină prostia, ramolismentul și nu în ultimul rînd viclenia: „nu dau voie nimănui să-și permită, mă-nțelegi, să bănuiască măcar cîtuși de puțin pe Fănică. Pentru mine, stimabile, mă-nțelegi, să vie cineva să-mi bănuiască nevasta, pe Joițica..." Și mai departe se explică, lămurind de fapt misterul triunghiului conjugal și locul lui „Fănică" în familia sa: „Ai puțintică răbdare... zic: pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joițica; ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca frații, și nici-un minut n-am găsit la omul ăsta măcar atîtica rău... Credeți d-voastră că ar fi rămas el prefect aici și nu s-ar fi dus director la București dacă nu stăruiam eu și cu Joițica... și la drept vorbind Joițica a stăruit mai mult..."

Este semnificativ de reținut și faptul că scriitorul, pentru marcarea ambiguităților în situațiile evocate, folosește destul de des semnele de punctuație: semnul mirării, al întrebării și mai ales punctele de suspensie, menite să sugereze o cumplită ironie.

Interes prezintă pentru caracterul personajului în discuție și scena VI, actul II, scenă în care îi propune Zoiei: „Să fugim împreună..." La propunerea făcută de Zoe de a sprijini canditatura lui Cațavencu, Tipătescu se apără citindu-i „depeșea cu cheie": „Iată: « Trădare! Prefectul și oamenii lui trădează partidul pentru nifilistul Cațavencu, pe care vor să-l aleagă la Colegiu II. Trădare, trădare, de trei ori trădare... Mai mulți membri ai partidului... » Orice s-ar întîmpla, nu se poate să sprijinim pe mizerabilul, nu, nu, nu!... Spune-mi, să căutăm, să găsim alt mijloc?" Hotărîrea Zoii de a-l alege pe Cațavencu spre a salva rușinea, îl înfurie pe Tipătescu: „Femeie nebună! Ce ai făcut?"

În dialogul cu Cațavencu din scena IX-a, actul II, desfășurat sub afirmația „Ține-mă doamne", Tipătescu dovedindu-și luciditatea, încearcă o ironizare a adversarului său: „Ei să lăsăm frazele, nene Cațavencule! Astea sînt bune

pentru gură-cască... Eu sunt omul pe care d-ta să-l îmbeți cu apă rece?... Spune, unde să fie? bărbătește: ce vrei de la mine? (Se ridică fierbînd)" Scena se încheie în jocul replicilor, Cațavencu susținîndu-și alegerea ca deputat, în orașul plin de gogomani „unde sînt cel d-ntîi (...) între fruntașii politici...", cu izbucnirea violentă a lui Tipătescu: „Mizerabile! Canalie nerușinată! Nu știu ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul. Mișelule! trebuie să-mi dai aci scrisoarea, trebuie să-mi spui unde e scrisoarea... ori te ucid ca pe un cîine!" Scena este ridicolă și prin precizările pe care le face scriitorul: „Cațavencu face un pas înapoi. Tipătescu se repede, ia un baston de lîngă perete și se întoarce turbat către Cațavencu. Apoi se repede năvală la el. Cațavencu ocolește masa și canapeaua, răstoarnă mobilele și se repede la fereastră, pe care o deschide de perete îmbrîncind-o în afară."

Prin ceea ce rostește în final Cațavencu, sugerează nu numai ofensa prefectului dar și agresivitatea acestuia, într-o situație limită de viață — absolut comică: Cațavencu (tremurînd, strigă la fereastră în afară): „Ajutor. Săriți! Mă omoară vampirul! perfectul, asasin! ajutor!" În scena a X-a, actul II lucrurile se aranjază, prin intervenția Zoii, care apare la timp și-l îmbunează pe Tipătescu, pe Cațavencu, căruia-i promite alegerea, alegere comfirmată și de Tipătescu (nemai-putînd lupta și scuzîndu-se): „În sfîrșit, dacă vrei tu... fie!... Întîmplîndu-se orice s-ar întîmpla... (cu hotărîre): Domnule Cațavencu, ești candidatul Zoii, ești candidatul lui nea Zaharia... prin urmare și al meu! Poimîine ești deputat!..."

Prin afirmația „Blestemată politică! un moment să n-ai pace!" Tipătescu contrazice răspunsul dat Cetățeanului turmentat: „administrația nu voiește să influențeze cîtuși de puțin pe nimeni".

Ironia, sarcasmul sînt vizibile în recomandarea pe care o face Cetățeanului privind alegerea lui Cațavencu: „Pentru așa alegător, mai bun ales nici că se putea..."

Scena a XIV-a din actul II dezleagă conflictul, printr-o depeșe „fe-fe urgentă" pe care Pristanda o aduce lui Tipătescu și pe care, desfăcînd-o nervos, o citește: „Cu orice preț, dar cu orice preț, colegiul d-voastră al II-lea trebuie să aleagă pe d. Agamemnon Dandanache. Se face din aceasta

pentru d-voastră o înaltă şi ultimă chestie de încredere..."
Iată, deci unsul puterii, de faţă cu toţi — Trahanache, Zoe, Caţavencu, Brînzovenescu, Farfuridi, Ghiţă, Cetăţeanul — susţinători şi opozanţi, alegători, care refuză să lupte contra guvernului (Cetăţeanul), la auzul celor citite, după precizarea scriitorului — „Toţi mujicii".

În actul III Tipătescu apare mai puţin în primul plan, dar în scena a II-a apare din dorinţa de a se explica confidenţial cu Trahanache care conducea adunarea şi care la intervenţia lui Ghiţă: „Trebui... numaidecît... suspandaţi!" — suspandă şi se retrage cu Ghiţă în „Cabinetul primarului" unde îi găseşte pe Trahanache şi pe Zoe.

În scena a IV-a, Tipătescu, anunţîndu-l pe Zaharia Trahanache de candidatura lui Agamiţă Dandanache, îi scrie numele pentru a-l ţine minte; „...Dă-mi înscris pe Gagamiţă ăla, să nu-i uit numele..."

Şi pentru a se întări ideea de fapt divers, totul merge fără tulburare, Tipătescu povăţuindu-l pe nenea Zaharia: „Anunţă îndată candidatura, ridică şedinţa şi vin-o să mergem la preferanţă, te aşteptăm...".

În scena VII-a, actul, II scriitorul face, în legătură cu Zoe şi Tipătescu, precizarea de regie: „Zoe şi Tipătescu, ascunşi după grilaj şi ascultînd ce se petrece în adunare" — un mod formidabil de a sugera indiscreţia, teama unei nereuşite. La rostirea numelui candidatului de către Zaharia Trahanache, notează scriitorul, „Toată lumea ascultă cu mare nerăbdare şi în deplină tăcere; Zoe se strînge după grilaj, lîngă Tipătescu. Mişcare de satisfacţie în fund. În grupul din faţă turbare. Zoe şi Tipătescu ascultă mişcaţi".

Actul IV aduce în scenă pe Aganiţă Dandanache, Tipătescu căpătînd siguranţă de sine şi avînd de fapt acum toate cheile succesului, spre deosebire de Zoe care continuă să trăiască sub ameninţarea lui Caţavencu. Mai lucid decît toţi, scena a IV-a este rezervată reflecţiilor lui Tipătescu (singur): „Şi-l aleg pe d. Agamiţă Dandanache! Iaca pentru cine sacrific de atîta vreme liniştea mea şi a femeii pe care o iubesc... unde eşti Caţavencule, să te vezi răzbunat! Unde eşti, să-ţi cer iertare că ţi-am preferat pe onestul d. Agamiţă, pe admirabilul, pe sublimul, pe neicuşorul, pe puicuşorul, Dandanache... *Ce lume! ce lume! ce lume!...*" (s.n.) Ultimele cuvinte rezumă de fapt întreaga



comedie — pentru că lumea la care se referă Tipătescu este şi lumea lui, pe care o acceptă, o încurajază şi o foloseşte după propriile interese — imperturbabil — interesele obştei neapărînd, acestea nefăcînd obiectul intereselor sale — decît atît cît să-l menţină ca prefect şi să-şi menţină poziţia în triunghiul conjugal: „Nu suntem pierduţi; n-ai grijă — o avertizează pe Zoe; la care ea răspunde: „La revedere!... A!.... Cum pot să iubesc pe omul ăsta!" (Scena a V-a).

Scena a X-a, într-o simetrie perfectă parcă, o aduce pe Zoe singură care îşi exprimă bucuria printr-un plîns nervos şi într-un dialog presupus cu Fănică, sărutînd în disperare scrisoarea care, în sfîrşit, i-a parvenit. Tot un gest al întrebărilor şi disperării sugerează şi scena a XI-a, scenă în care Tipătescu se întreabă asupra inutilităţii drumului său de la telegraf, unde l-a trimis Ghiţă. Agitat se întreabă: „Şi Zoe... unde e Zoe?" De fapt cu această întrebare se încheie aproape prezenţa lui Tipătescu în comedia *O scrisoare pierdută*. Reţinînd atenţia asupra onomasticii, Tipătescu semnificînd o anumită indiscreţie, precum şi un mers încet dar sigur — tipa-tipa —,concluzionăm spunînd că prin el Caragiale creează tipul *junelui prim* — prezent în teatru clasic. Orgolios fără măsură, face din funcţia politică un mod personal de gîndire şi acţiune, ţinut însă în strună de Zoe, din al cărei cuvînt un iese; caracterizat perfect de Ghiţă: „moşie-moşie, foncţie-foncţie, coana Joiţica-Coana Joiţica: trai, neneaco, cu banii lui Trahanache... babachii". *(C.B.)*

TITU HERDELEA

Răscoala de Liviu Rebreanu

Fiu al învăţătorului Zaharia Herdelea, personajul este prezentat cu o succintă biografie, ca şi alţi eroi ai romanului.

Portretul sumar conturat al lui Titu vorbeşte de condiţia modestă a întregii familii Herdelea: „Titu Herdelea, un tînăr de vreo douăzeci şi trei de ani, în haine curăţele şi sărăcuţe, cu o cravată albastră — azurie la gulerul înalt şi ţeapăn;

ras de mustăți și lung cît un par; era înalt, cam deșirat, cu o față lătăreață, ochi albaștri spălăciți și o frunte largă."

Învățătura de carte a început-o sub mîna „tatălui său care l-a și scos eminent". Acuzînd că e persecutat de unii profesori, Herdelea-tatăl îl mută întîi la Liceul unguresc din Bistrița, apoi la liceul săsesc. Ultimile două clase la face „particular", fără a-și da examenele, taxele fiind prea mari. Citea cu patimă versuri, romane, și, publicînd la revista „Familia" o poezie de „trei strofe", s-a hotărît definitiv, dar în taină, să fie „poet". De atunci, în întreaga familie, ca și în împrejurimi era aureolat de nimbul muzei inspiratoare. Toată casa jura că „tînăr mai deștept ca dînsul nu se pomenește în împrejurime".

Asistăm la aventurile erotice ale tînărului, trecătoare ca apele, dornic de trăiri pasionale.

Firea tenace și hotărîtă, fără scrupule a lui Ion îi provoacă admirația:

„Îndîrjirea, egoismul și cruzimea cu care omul acesta a urmărit o țintă, fără să se uite în dreapta sau în stînga, îl înfricoșau, dar îl și mișcau. Se gîndi la șovăirile lui din vremea aceasta, la zigzagurile neputincioase, la alergările lui după țeluri de-abia întrezărite și se simți mic în fața țăranului care a mers drept înainte, trecînd nepăsător peste toate piedicile, luptînd neobosit, împins de o patimă mare. El se frămîntă cu dorințe nelămurite, făurește planuri peste puterile lui, trăiește cu visuri fermecate și alături de dînsul viața înaintează vijelios. Un simțămînt de slăbiciune îi strînse inima."

În cautarea drumului său, spre formarea sa, pierzînd vremea de colo-colo, d-na Herdelea, femeie cu simțul realității îi spune răspicat adevărul: „— Ba în loc să umbli după cai verzi, mai bine ți-ai căuta și tu vreun post pe undeva, că ești cît muntele și vezi bine cîte greutăți avem pe cap!... Practicant de notar nu-ți place să fii, învățător nu-ți place, dar la mîncare te îmbulzești! Apoi așa-i ușor să ai fumuri! Mai pune osul și tu, dragul mamii, că cu lenevia ai să rămîi de rîsul lumii!"

Vrînd „să evadeze" din lumea strînsă a meleagurilor natale dincolo de Carpați, fire idealistă, se înflăcăra repede, visa cu ochii deschiși amețindu-se cu speranța că acolo va cuceri „lumea": „Cu cît se apropia ziua, cu atît Titu era mai



tulburat. Se simțea fericit și totuși glasul lui tremura. Niciodată casa părintească nu i se păruse mai caldă. I se strîngea inima gîndindu-se că de-acum va trăi între oameni pe care nu i-a mai văzut, într-o lume necunoscută în care cine știe ce-l așteaptă.

Se organizează chiar o adevărată serbare în cinstea sa, și un discurs în care se spunea că Titu trebuie să fie „veriga de unire între frații de dincoace și de dincolo de Carpați". Însuflețirea fu așa de mare încît toți cîntară *Deșteaptă-te române!*

Ajuns la Sibiu, „o lume nouă își deschidea tainele în fața tînărului reprezentant al „Tribunei Bistriței". Și lumea aceasta îl zăpăcea și-i mărea speranțele. Ia parte entuziast la serbările „Astrei" și apoi pleca la București, unde spera să găsească fericirea cea adevărată. Ideea unirii românilor de „dincoace și de dincolo de Carpați" îl transfigura.

Titu Herdelea face legătura între planurile romanului Răscoala, dar, deși participă la discuțiile despre chestiunea țărănească, aflat și în momentele decisive ale desfășurării răscoalei, el rămîne șters, fără adîncime. *(M.P.)*

TRAHANACHE

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale

V. și Agamemnon Dandanache, Tipătescu, Zoe, Cetățeanul turmentat

Nu greșim dacă afirmăm că Zaharia Trahanache, „Venerabilul neica Zaharia, prezidentul unor comitete și comiții — pe care nici el nu le mai știe — este personajul central al comediei. Scriitorul îl introduce în scenă „(intrînd prin fund, fără să ia seama la Ghiță care se ridică repede la intrare)". Trahanache e mișcat rostind semnificativele cuvinte menite să surprindă sintetic esența vieții lor: „A! ce coruptă soțietate!... Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic: enteresul și iar enteresul... Bine zice fiu-meu de la facultate alaltăieri în scrisoare: vezi, tînăr, tînăr, dar copt, serios băiat! zice: „Tatițo, unde nu e moral, acolo e

corupţie, şi o soţietate fără printipuri, va să zică că nu le are!... Auzi dumneata mişelie, infamie."

Constatarea lui Trahanache este întărită de Tipătescu în finalul comediei: „Ce lume! Ce lume!", „fireşte mai rafinat spus, esenţa fiind însă aceeaşi. Este lumea bunului plac, cînd totul se subordonează intereselor personale. Ticăitul de Trahanache este tipul vanitosului înşelat, încercînd să-l lămurească el pe Fănică ce mare comedie este, cerîndu-i să aibă „puţintică răbdare".

Scena IV, din actul I este relevantă pentru autocaracterizarea lui Trahanache — viclenie rudimentară, automatism de vorbire, copilăros în reacţiile faţă de constatările fiului său. De fapt şi numele sugerează posibilitatea de a fi uşor modelat, dar şi zahariseala. Astfel, este uşor modelat din „enteres", de la centru de coana Joiţica, de prietenul său Fănică şi de către toţi cei care sînt, ierarhic, mai mari ca el. Cultul pentru Tipătescu „eu nu am prefect, eu am prieten".

Comicul situaţiei, prin refuzul de a crede în autenticitatea scrisorii de care-i vorbeşte Caţavencu şi pe care o consideră o plastografie, determină o nouă dimensiune a caracterului său, cea de încornorat. Trahanache îi reproduce lui Tipătescu conţinutul scrisorii„de amor în toată regula" către Joiţica „nevasta-mea", scrisoare pe care, după porpria-i mărturisire, a citit-o de zece ori, „o ştie pe dinafară", şi singur conchide: „Fireşte că nu se poate; dar ţi-ai fi închipuit aşa mişelie... (Cu candoare): Bine, frate, înţeleg plastografie, pînă unde se poate, dar pînă aci nu înţeleg... Ei, Fănică, să vezi imitaţie de scrisoare! să zici şi tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri! Privindu-l pe Tipătescu care se plimbă agitat, continuă: Uită-te la el cum se tulbură! Lasă, omule, zi-i mişel şi pace! Ce te aprinzi aşa? Aşa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi. Cine-şi poate închipui pînă unde poate merge mişelia omului!"

Comică este şi situaţia din scena IX-a, actul I, scenă în care Trahanache — îngrijind-o pe Zoe după ce a pus-o cu ajutorul lui Pristanda pe fotoliu, îi atrage atenţia lui Tipătescu asupra discuţiei în privinţa scrisorii: „Bine omule nu ţi-am zis să nu-i spui? o ştiam eu cît e de simţitoare! Iaca vezi!"

Comicul de situaţii se accentuează şi prin sugestiile scenice ale scriitorului, sugestii care subliniază penibilul, caraghiosul — pentru vîrsta „eroilor" *Tipătescu* (bătînd în pal-

comic

mele Zoii); *Trahanache* (acelaşi joc), continuînd cu politeţea lui stereotipică: „Ei, ai puţintică răbdare... Caţavencu, de...“; apoi, scriitorul obsedant insistă: (Trahanache bătînd cu putere în palmele Joiţichii): „Cu altă plastografie... Ce plastograf!“ Comicul este întărit şi de Pristanda care, venind cu un pahar cu apă, spune: „Curat plastograf!“ — întărind prin automatism vorbirea superiorului său. Printre scenele cele mai interesante în care se relevă comicul de situaţii, de caracter, de limbaj, de onomastică chiar, este scena I, din actul II, scenă care aduce, după precizarea autorului, „împrejurul unei mese rotunde, studiind listele electorale“, fiecare avînd cîte un creion colorat în mînă“ — pe cei trei reprezentanţi ai aceleiaşi echipe: Trahanache, Brînzovenescu şi Farfuridi. Caracterizaţi direct de către autor, prin tabela de „persoane“: „Zaharia Trahanache, prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului şcolar, Comitetului agricol şi a altor comitete şi comiţii; Tache Farfuridi, avocat, membru al acestor comitete şi comiţii şi Iordache Brînzovenescu.“ Asemenea — Caragiale realizează totodată şi caracterizarea prin onomastică — numele acestora fiind ilustrative — obiect în care se mănîncă şi aliment de mîncare. Aici se potriveşte şi zicala: Spunem cu cine te însoţeşti ca să-ţi spun cine eşti“ — aşadar, scena fiind comică prin: cine sînt, ce sînt, cum se numesc, ce spun, ce gîndesc, cum gîndesc oamenii politici ai urbei, luminîndu-se şi luminînd ipostazele persoanei lor, într-o infernală stereotipie care declanşază rîsul.

Scena este comică şi prin contradicţia între ceea ce se vrea sau se presupune că se vrea de la alegeri şi ceea ce se întîmplă de fapt, şi unde arbitrariul joacă rolul principal.

La numărătoarea alegătorilor şi stabilirea poziţiei lor, apare nedumerirea — asemenea ca la Cetăţeanul turmentat. Surprins de suspiciunile *trădării* despre care vorbesc ce doi, nemaifiind suportată replica: „Mă rog, ai puţintică“, Brînzovenescu intervine dur şi ireverenţios: „Ce răbdare, neică Zahario! Nu mai e vreme de aşa lucru... Astă-seară e întrunire?“ „Încercînd să-şi „tălmăcească puţintel“, cum spune Trahanache şi repetă Farfuridi ca un papagal, prezicînd trădarea, sforăitor, fals, confuz — comic de limbaj, de situaţie dar şi absurd, Trahanache încearcă să-şi îmbărbăteze partenerii, accentuînd ridicolul: „Ce sînteţi d-voastră, mă

rog? Vagabonţi de pe uliţă? nu... Zavragii? nu.... Căuzaşi? nu... D-voastră, adică noi, suntem cetăţeni, domnule, suntem onorabili... Mai ales noi trei suntem stîlpii puterii: proprietari, membrii Comitetului permanent, ai Comitetului electoral, ai Comitetului şcolar, ai Comitetului pentru statua lui Traian, ai Comitetului agricol şi eţetera. Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atîrnă binele ţării şi de la binele ţării atîrnă binele nostru..."

Prost ca om, dar moral din punct de vedere al moralei personale, „poate" devenind imoral „cînd e vorba de politică" şi „nu imoral ca Tipătescu" (Ibrăileanu), Trahanache manifestă un cult pentru Zoe şi prietenul său Fănică: „Pentru mine, stimabile, mă-nţelegi, să vie cineva să-mi bănuiască nevasta, pe Joiţica..., ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca fraţii, şi niciun minut n-am găsit la omul ăsta măcar atîtica rău..." Comicul aici este dat mai întîi de exprimarea ilogică, de echivocul acestei exprimări, de nerespectarea regulilor gramaticale. Această replică pregăteşte de fapt replica finală a scenei, pe care am menţionat-o mai sus — cea în care citează ca model pe fiul său de la facultate şi unde se poate identifica comicul de limbaj — agramat, plin de truisme, explicînd banalităţi pentru a convinge.

Şi Trahanache, va avea recitalul său în scena a XI-a (actul II) ca şi Pristanda, Tipătescu, Zoe, Caţavencu. După ce bombăne pe dobitocul de fecior care i-ar fi spus că sînt înăuntru Fănică şi Zoe, controlează cu discreţie, bătînd pe la toate uşile se aşează la masă şi „scrie, citind" — precizează autorul, subliniind prostia, incultura: „Dragă Fănică, te-am căutat! Mă întorc peste o jumătate de ceas. Trebuie să ne vedem înainte de întrunire. Aşteaptă-mă negreşit; nu ieşi: ai puţintică răbdare... Trahanache..." Şi după ce pune scrisoarea la vedere pe masă continuă: „Acuma să dăm de căpătîiele firelor iubitului nostru d. Caţavencu". Situaţia devine mai comică prin sugestiile regizorale şi care se încadrează perfect în contextul evenimentelor şi al momentului. Notaţia scriitorului invită cititorul, mai ales, şi publicul la o „mică porţie de rîs": „Iese prin fund repede" (n.n. este

vorba de Trahanache și atenție pe unde iese!). Un moment scena goală; apoi ușile din dreapta și din stînga se deschid binișor. „Din stînga iese Zoe, din dreapta Tipătescu și Cațavencu". Este aici vizibil comicul de situație dar și de caracter pentru că cel încornorat, păcălit, este Trahanache.

Actul III îl proiectează pe Trahanache în contextul vieții politice, discutînd cu Brînzovenescu și Farfuridi, aliații partidului său, la întrunire, subliniindu-i gradul de ramolisment și evidențiindu-i viclenia. Astfel, scena I-a ne introduce la întrunirea unde participau: Cațavencu, Brînzovenescu, Farfuridi, Ionescu, Popescu, Cetățeni, alegători, public și *rumoare* (după scriitor) primul orator fiind Farfuridi. Pentru a menține liniștea, gesturile și intervențiile lui Trahanache sînt mai mult decît comice — ridicole chiar „(trăgîndu-și clopoțelul) rostește: Stimabili! onorabili! (afabil, notează scriitorul — adică cordial, prietenos) faceți tăcere! Sunt cestiuni importante, arzătoare, la ordinea zilei... Aveți puțintică răbdare... (către Farfuridi) Dă-i înainte, stimabile, aveți cuvîntul!" Se amestecă stilul familial cu stilul oratoric — se împacă greu „stimabile" cu „dă-i înainte" (n.n.) — comicul fiind la el acasă. Comicul de situație și de limbaj (dar și de incultură) apare și în momentul în care Trahanache sculîndu-se și punînd relevant peste masă, mînile pe umerii lui Farfuridi, mîngîietor — rostește: „Dacă mă iubești, stimabile, fă-mi hatîrul... să trecem la plebiscit... dorința adunării...." (s.n. este vorba de *plebiscitul* inițiat de Al.I. Cuza și M. Kogălniceanu în 1864, prin care s-a promulgat prima reformă agrară) Adunarea aprobă automat: „Da! la plebiscit! la plebiscit! Gestica, rostirea totul sînt comice. Scena devine comică prin încercările lui Farfuridi de a rosti o cuvîntare și prin repetările lui Trahanache de a face liniște — prin stereotipii, din care nu lipsește „aveți puțintică răbdare". Caragiale merge pînă la repetarea gesturilor, situația devenind deosebit de comică: Astfel, punînd — din nou — mîinile peste masă, pe umerii lui Farfuridi, și foarte dulce: „Mă rog, dacă mă iubești fă-mi hatîrul... dorința adunării, stimabile..., (Îl întoarce de umeri binișor cu fața spre adunare)." În scena II-a, la semnalul lui Ghiță (misterios și repede), „Coane Zahario! conul Fănică, Coana Joițica!..." Trahanache propune: „ar fi bine să suspandăm ședința pen-

tru cinci minute" — intrînd cu discreţie în cabinetul prima-rului.

În scena IV-a, Trahanache se lasă greu convins de Zoe şi Tipătescu, de a fi ales candidat Caţavencu — „un plastograf", căruia îi găseşte şi falsuri de poliţă. Tipătescu, ferm ca de obicei, îi aduce la cunoştiinţă lui Trahanache candidatura lui Agamiţă Dandanache, pentrucare acesta cere în scris numele lui „Gagamiţă" pentru a nu-l uita, pînă la adunare. Trahanache este învăţat de către Tipătescu cum să procedeze în adunare, pentru a nu risca: „Anunţă îndată candidatura, ridică şedinţa şi vino să mergem la preferanţă, te aşteptăm"...

Scena V (actul III) întăreşte comicul de caracter, prin discursul lui Caţavencu. În scena VI, tensiunea se măreşte prin apariţia Cetăţeanului turmentat şi a lui Ghiţă, care-l învaţă, misterios, pe Trahanache: „Coane Zahario, dă-i zor! Trebuie să-l lucrăm pe onorabilul, pe d. Nae Caţavencu; ordinul lui conu Fănică.. Sunt la uşă, cînd oi tuşi de trei ori, d-ta proclamă catindatul şi ieşi pe portiţă... şi pe urmă-i treaba mea..."

În plin discurs a lui Caţavencu, Trahanache curajos încearcă întreruperea vorbitorului pentru ca să proclame „numele candidatului propus de comitetul nostru". Caţavencu necunoscînd jocul culisei, reverenţios, „cu aer foarte degajat", după cum notează scriitorul, se exprimă politicos: „Primesc cu mulţumire d-le preşedinte" şi coborînd de la tribună către grupul său, continuă „Numele candidatului".

În spatele „grilajului" Fănică şi Zoe în mari emoţii urmăresc momentul culminant, astfel scriitorul notează: „Toată lumea ascultă cu mare nerăbdare şi deplină tăcere. Zoe se strînge după grilaj lîngă Tipătescu". Trahanache rosteşte: „Domnul Agamiţă Dandanache! Mişcare de satisfacţie în fund. În grupul din faţă turburare; Zoe şi Tipătescu ascultă mişcaţi" — notaţii care completează ştirile adunării. Caţavencu, sărind în loc şi răcnind: „Trădare", după care este huiduit de oamenii lui Trahanache — Ghiţă, Brînzovenescu, Cetăţeanul turmentat şi „cei din fund": „Afară! afară moftologul!" În toată această desfăşurare Trahanache nu uită să „clopoţească" pentru a-şi asigura liniştea de care are nevoie. În confruntarea pe care o are cu Nae Caţavencu care-l acuză de trădarea onoarei familiei sale şi la care Trahanache —

„trîntind clopoţelul pe masă în culmea indignării, eplică: Apoi, ai puţintică răbdare, stimabile! Mă scoţi din ţîţîni... Eu falsificator?... Pe mine, cetăţean onorabil, pe mine, om venerabil, să vie într-o adunare publică, să mă facă falsificator... cine? (rumoare mare. Tipătescu şi Zoe ascultă palpitînd) cine? (cu energie:) Un plastograf patentat!", Caţavencu de la tribună, prin cele rostite îl caracterizează pe Zaharia Trahanache: „Este atît de naiv, încît crede că e o plastografie un document olograf..." Emoţia cea mare, „de groază". cum precizează scriitorul, o trăiese Zoe şi Tipătescu care dau semnalul prin Ghiţă: „Pe el, copii! Caţavencu continuînd: „O scrisorică a prefectului către..." În adunare se declanşează un mare scandal între cele două grupuri, Trahanache reuşind să iasă însă repede şi, împreună cu Zoe şi Tipătescu, urmăresc de după grilaj ce se petrece în adunare.

Surprins excelent în acest labirint din care reuşeşte să iasă, conform înţelegerii, personajul contrazice „prostia sa" accentuîndu-şi viclenia şi abilitatea politică.

Actul IV aduce în prim plan, începînd cu scena II, pe cei doi: Trahanache şi Agamiţă Dandanache, ambii ilustrînd excelent ramolismentul fizic şi intelectual, unelte ale infamiei, după cum spune G. Ibrăileanu, pentru că în spatele lor sînt alţii, care nu se văd, dar se simt „toţi avînd ceva comun prin care sînt şi mizerabili şi ridicoli", avînd acel ceva al liberalismului lor sau, „noua stare de suflet datorită liberalismului român". Şi din nou scena XII, actul IV, aduce într-o confruntare, la fel de ridicolă, pe Trahanache cu Dandanache, care nu mai reuşeşte să se lămurească cine este prefectul. Trahanache (pe fondul unui marş care începe să se audă — prevestind ceremonia alegerii) epuizat de luptă, dar preocupat de onoarea prefectului „a lui Fănică", se destăinuie: „Or să-l învrăjbească cu mine şi cu familia mea... s-apucă şi face o scrisorică de amor ca din partea lui Fănică, prefectul... către Zoiţica, nevastă-mea, şi-i imitează slova băiatului... ştii, să juri, nu altceva... Închipuieşte-ţi plastografie! Desigur infamia lui Dandanache este şi mai mare „şantajul becherului", al unui tip necăsătorit, îl propulsează cu siguranţă în lumea în care se simte îndreptăţit să ajungă şi aşa apar de fapt în comedie două scrisori — cea de la „centru" fiind mai puternică şi supunînd toate interesele din provincie. Lui Trahanache i se pare că Dandanache e „Deştept...

dar mi se pare că e cam şiret". La fel de şiret ca şi el, sau poate mai şiret, caracterizîndu-l pe Dandanache se autocaracterizează de fapt.

Scena XIV, care este şi ultima, împacă toate spiritele, Caţavencu sintetizînd momentele precedente: *„Venerabile neică Zahario! în împrejurări ca acestea* (mişcat) *micile pasiuni trebuie să dispară* (s.n.) şi rostind urarea: „În sănătatea venerabilului şi imparţialului nostru prezident, Trahanache!" Prezidentul afirmă scurt: „Ei, aici mi-ai plăcut! bravos! să trăieşti! Scena reprezintă o sinteză a comicului de caracter, de situaţii, de intenţii şi chiar de limbaj. Şi, culmea absurdului, Trahanache, cerînd „puţintică răbdare", închină în sănătatea prietenului său Fănică pe care-l sărută, bucurîndu-se de finalul fericit al situaţiei, exprimat ridicol de Caţavencu în discursul final, nu şi de scriitor care notează: „Cortina cade repede asupra tabloului".

Nicolae Iorga nota astfel, încă din 1890, despre personajul caracterizat mai sus: „Trahanache din *Scrisoarea pierdută* bate pe umărul prefectului care, ştie toată lumea, trăieşte în legături de dragoste cu cucoana Zoiţa, femeia lui, şi o clipă măcar în lumea aceasta deprimată de interesele meschine şi egoiste ale agonisirii banului să ne furişeze ideea logică şi evidentă a adevărului în această afacere. Bărbatul înşelat îşi suferă nenorocirea fără să înţeleagă şi fără să-şi dea seama măcar de fiinţa ei, şi astfel lucrul acesta, tragic prin excelenţă, şi care aiurea ar trezi energia ce zace ascunsă în orice creier de om, nu poate stîrni decît un rîs omeric faţă de mutra naivă pînă la stupiditate a preşedintelui atîtor societăţi provinciale". *(C.B.)*

TRAIAN

Decebal de Mihai Eminescu

V. **Decebal**

Dochia şi Traian de Gheorghe Asachi

V. **Dochia**

TUDOR ŞOIMARU

Neamul Şoimăreştilor de Mihail Sadoveanu

Tudor Şoimaru este reprezentantul tipic al răzeşimii fiind copilul lui Ionaşcu (răzeş şi el) şi al Anisiei din satul Şoimăreşti.

Este un militar încercat, un om de arme, pentru că, după moartea tatălui, Tudor pleacă peste hotare împreună cu fratele său. Cînd i-a murit și fratele, rămînînd singur, devine oștean, slujind în multe armii străine, dar nu uită că este descendentul unui neam asuprit, exprimîndu-și mereu dorința de a se reîntoarce în mijlocul acestuia.

Din aceste drumuri el cîștigă înțelepciune și experiență de viață, cunoaște fața ascunsă a lumii, șiretlicurile care se ascund în spatele coroanei regești sau a bogățiilor boierilor: „Îmi spuneau corăbierii... că umblă cu corăbiile nouăzeci de zile și ajung în lumea cea nouă pe care au descoperit-o spaniolii. Acolo sînt oameni sălbatici și ape de zece ori mai late decît Dunărea și codri care nu mai lapădă frunza niciodată".

udor a trăit la Kiev, a slujit la leși, apoi, cu călăreții nemți, a ajuns în Franța și Italia. În această perioadă, pribegind ca oștean prin locuri depărtate, își însușește meșteșugul armelor și capătă experiență de viață, de aceea Cantemir-bei îl numește „limbă dulce".

Dorul de meleagurile natale îl determină să intre în oastea lui Tomșa, avînd astfel prilejul să revină în țară. Este hotărît să-l slujească pe Tomșa, mărturisindu-i chiar că „la toate stăpînirile am slujit cu credință". În drum spre casă, însoțit de cei doi frați de cruce, își mărturisește dragostea și atașamentul față de locurile natale: „mie mi-e dor să-mi văd neamurile și pămîntul pe care am văzut lumina soarelui".

Tudor însuși își rememorează viața, arătînd cum a fost înstrăinat, cum n-a uitat niciodată că se trage dintr-un neam asuprit. „Eu sînt de locul meu de aproape de Bugeac, sînt dintr-un sat de pe apa Răutului, sînt adică orheian. Și într-o cumpănă mare, cînd s-au ridicat toate neamurile mele răzășești, a fost tăiat tatăl meu; și-un frate mai mare m-a luat cu el peste hotare, în pribegie. Am trăit o vreme la Kiev, eram un copilandru... Ș-apoi am deprins meșteșugul armelor și m-am făcut oștean, și-am slujit între leși; pe urmă, cu răiterii nemți, am fost pînă-n țara italienilor și franțujilor".

Dragostea pentru frumoasa Magda, pe care o întîlnește în drumul spre Șoimărești, este o întîmplare cu o semnificație deosebită pentru desfășurarea ulterioară a faptelor: „Aplecată puțin în șaua ei, fecioara îl privise cu ochi umezi, arși

de sărutările lui în zîmbetu-i neclintit şi viclean, parcă-i spunea că-l aşteaptă şi-l cheamă; îi zîmbea întocmai ca-n umbra mestecenilor, cînd, frîntă de la mijloc, se agăţa de grumazul lui, lăsîndu-se biruită pe iarba moale, umezită de roua înserării".

În capitolul al XIII-lea, intitulat *Crucea răzeşilor*, în care se narează intrarea lui Tudor în satul său natal, are loc şi declanşarea dramei interioare a eroului (aventurosul erou sadovenian). El parcurge de-a lungul povestirii o traiectorie pe care am putea-o numi iniţiatică, adică Tudor Şoimaru realizează cunoaşterea în două planuri, ambele tradiţionale la Sadoveanu, şi, de obicei, opuse: cel erotic şi cel al legăturii fundamentale, devenită treptat covîrşitoare, ca pămîntul şi ţara.

Revenit în sat, Tudor e cuprins de emoţie. Întreaga atmosferă este sărbătorească. Eroul se bucură de reîntîlnirea cu obştea printr-o exclamaţie: „— Fraţilor,... acesta-i satul meu!... şi nu l-am văzut de douăzeci de ani". Pentru a sublinia solemnitatea momentului reîntîlnirii lui Tudor cu satul, Sadoveanu descrie această zi de duminică în momentul cînd văzduhul se umple de glasul clopotului bisericii: „Era o zi de duminică şi toaca începu să sune în clopotniţa bisericii albe c-o duruire melodioasă. Şoimaru se opri, îşi descoperi capul cu plete scurte, creţe, şi-şi făcu încet cruce". Tudor este recunoscut de bătrînul Mihu, fratele lui Ionaşcu, un bătrîn mărunt, îndesat, cu barba scurtă, ţăpoasă, ochii ascuţiţi şi aspri" şi este primit cu căldură în mijlocul neamului său: „Deodată glasurile răzeşilor, ale tuturor neamurilor lui, se ridicară, şi braţe multe se întinseră spre el ca să-l îmbrăţişeze... Clopotele bisericii cîntau".

Acest capitol explică şi titlul romanului. Tudor Şoimaru „era cuprins de mîini, îmbrăţişat de veri şi de mătuşe, şi glasuri rosteau nume: toţi erau ai unui Şoimaru".

Bătrînul Mihu îl duce în faţa mormintelor, îl opreşte dinaintea crucii de piatră, arătîndu-i mormîntul tatălui său: „— Aici este îngropat părintele tău... A pierit ucis de buzdugan mişelesc, pentru că s-a ridicat pentru drepturile şi ocinile noastre strămoşeşti, sculînd la război toate neamurile şi toate aşezările orheienilor".

Fiindu-i călăuză în această a doua iniţiere, Moş Mihu ţine să precizeze că „cel ce ne-a despoiat pe noi de pămîn-

turile din bătrîni cîştigate, de la Alexandru Vodă şi de la Ştefan Vodă, se îngraşă şi rîde nepedepsit, şi şi-a pus piciorul pe grumazul nostru".

Cînd uncheşul Mihu îi spune că ucigaşul tatălui său este „boierul cel mare de la Murgeni, Stroie Orheianul", aceasta îi provoacă mare durere, dar Tudor nu reacţionează pe măsura aşteptărilor cititorilor: „Tudor Şoimaru rămăsese ca fulgerat, cu ochii rotunjiţi, înfricoşaţi de groază lăuntrică. Abia avu puterea să se stăpînească, înghiţi greu de cîteva ori şi rămasă privind întunecos spre mormîntul de dinaintea lui".

Momentul acesta este începutul transformării sale dintr-un venetic, un oştean fără ţară, într-un flăcău adevărat al neamului Şoimăreştilor. Aflînd adevărul, Tudor are înţelegerea teribilei sfîşieri sufleteşti ce-l va urmări de acum înainte.

Reacţia de violenţă este caracteristică trăirilor psihologice ale personajului romantic (Tudor „rămase fulgerat, cu ochii rotunjiţi").

Autorul analizează cu multă artă zbuciumul din sufletul lui Tudor Şoimaru, împărţit între dragoste şi datorie. Sufletul eroului e sfîşiat de neputinţa alegerii. Şoimaru descrie el însuşi acest conflict chinuitor, înregistrînd cu oarecare nedumerire puterea patimii ce pare a-l stăpîni fără voia lui. Replica glumeaţă şi voit liniştitoare a prietenului său, Simeon Bîrnoavă („Dragostea trece"), primeşte un răspuns pripit: „Nu trece! Nu trece! gemu c-un fel de turbare Tudor. A căzut ca un trăznet în sufletul meu. Nu ştiu ce voi face! Nu înţeleg ce se petrece cu mine! Mi se pare c-am să-nebunesc! Am venit la mormîntul părinţilor mei, ş-acum o vijelie mă mînă în altă parte, cine ştie unde! Văd că trebuie să părăsesc toate, au să mă urmărească toţi cu ură şi blăstăm că-i las, că nu mă ridic pentru dreptatea lor şi nu plătesc sîngele celor morţi. Dar ce pot să fac, prietenilor mei dragi, dacă Madga Orheianului mi-i dragă şi nu-mi pot afla loc şi stare din pricina asta?"

Bătrînul Mihu îi va alimenta sentimentul datoriei, astfel încît, treptat, sentimentul dragostei va fi înăbuşit.

Din acest punct de răscruce porneşte aspra cale care îl va conduce pe erou către biruinţa sentimentului datoriei faţă de neamul său. Integrarea în lumea obîrşiei se desăvîrşeşte cu încetul, cunoscînd mai adînc oamenii şi istoria lor.

Evocarea de către acelaşi moş Mihu a morţii părintelui său, în capitolul *Umbra Ionaşcului*, joacă un rol decisiv pentru convertirea personajului. Scena este compusă cu mijloacele împrumutate recuzitei romantice. Asemenea lui Hamlet, Şoimaru are viziunea umbrei tatălui mort, cerînd parcă răzbunare: „Sta încremenit, i se aţintiră ochii, şi-n umbra chiliei strîmte, i se arată ieşind ca dintr-un mormînt răzeşul care, era tăt sîngerat la frunte şi cu ochii închişi. Era o umbră: plutea nedeslușită, cu mîinile încrucişate pe piept ca un Hristos. Şoimaru gemu ca de suferinţă la vedeania aceasta, îşi scutură capul, îşi trecu mîna pe frunte şi pe ochi şi şi-o trase în jos muiată de lacrimi ca un sînge al mortului".

Concluzia pe care o exprimă gîndul lui moş Mihu („Copilul fusese deplin întors cu forţa către adevăr") fixează momentul de la care personajul redevine activ, ieşind din convalescenţa bolii sale sufleteşti şi aşezîndu-se cu totul în slujba cauzei obşteşti, biruitoare în inima sa. El va reface destinul tatălui, care se ridicase şi el în apărarea moşiei răzăşeşti. Dramaticul capitol *Morţii poruncesc celor vii* (XXXV) tranşează cu violenţă înfruntarea dintre Orheianu şi răzeşi. În chip simbolic, boierul este ucis de Tudor Şoimaru în cimitir şi aşezat cu pieptul pe mormîntul Ionaşcului, într-un gest ce vrea să semnifice răzbunarea şi dreptatea în sfîrşit înfăptuite: „Dar oşteanul trăsese sabia. Atunci îl văzură întîi neamurile lui turbat ca fiara, cu ochii crunţi şi cu obrazul ca de var. Se schimbase într-o clipă şi nu-l mai cunoşteau. Cu braţul ridică fierul, se repezi ca scăpat dintr-un arc şi-l lovi în creştet pe Orheianu".

Răzbunarea lui înseamnă şi revolta poporului împotriva obiceiurilor feudale. Pedepsirea boierului este un blestem al pămîntului. Este eliberarea energiilor ce întreţin conflictul şi desfăşurarea narativă are loc prin scena memorabilă a trecerii către viaţa paşnică de cultivatori ai pămîntului, imagine simbolizată de plugurile care brăzdează locul conacului boieresc. Cu o furie venită din durerea şi umilinţa lor adîncă, oamenii lui Şoimaru dau foc curţii de la Murgeni, iar apoi, ca în legende, ară locul cu plugurile pentru a şterge orice urmă a vechilor stăpîni.

Tudor vrea să lichideze şi cuibul boierului „ghizuina duşmanului". Această atitudine reprezintă un act de răz-

bunare socială şi violonța lui este proprie unui oştean, căpitan în oastea crudului Tomşa.

„Era un cer fără soare şi mohorit deasupra .. şi ieşiră cu toţi Şoimărenii, bătrîni, muieri şi copii; şi priveau cum trec fără încetare brăzdare cu şase boi şi apasă pe cormane oşteni, înnegrind şi semănînd încet bătătura unde sălăşuise stăpînirea Orheianului".

Şoimaru, mai inimos, cruţă pe Magda Orheianu şi pe soţul ei polon, aflaţi la conac. El îi salvează şi viaţa de furia răzeşilor, acoperind-o cu sabia şi dînd ordine ca doi oşteni să-i însoţească pe ea şi pe soţul ei în afara graniţelor ţării. Vechea rană sufletească pare să se fi vindecat, lăsînd, probabil, doar umbra unei „dureri înăbuşite". În locul primei şi frumoasei iubiri vine să se strecoare o nouă dragoste, timid înfiripată, pentru Aniţa despre care aflăm că-i va fi soţie.

Din roman se desprind şi alte trăsături caracteristice ale eroului. El preţuieşte prietenia, dovadă că se ajută cu fraţii lui de cruce şi cu ceilalţi care îi sînt aproape. Este curajos şi demn, dorind să elibereze neamul său de sub asuprire, motiv pentru care va merge pînă la domnitor pentru a susţine drepturile consătenilor. De aici rezultă şi puternicul său spirit de dreptate, precum şi marea sa bogăţie sufletească. Totodată Tudor este cinstit, respectîndu-şi cuvîntul dat faţă de toţi conducătorii de oşti unde a slujit. Tudor Şoimaru este reprezentantul tipic al răzăşimii, respectînd cu sfinţenie tradiţiile şi cerinţele poporului român. În acelaşi timp, însă, Tudor este şi reprezentantul grupului de oşteni din care fac parte boierul Simeon Bârnoavă şi tătarul Cantemir-bei, fiecare avînd o psihologie aparte.

Astfel, Simeon Bârnoavă, boier cu dragoste de ţară, fin politician şi om de curte (viitorul domn Barnovski) joacă în grupul celor trei prieteni rolul înţeleptului, care nu devine, ci rămîne, constituie polul statornic al raţiunii mereu treze, virtute adînc preţuită de autor. De cealaltă parte a lui Şoimaru stă beiul tătar, Cantemir, om al pustiei şi al vîntului, care defineşte libertatea la modul absolut. ca pe o desprindere totală de orice bun durabil, de vreun pămînt sau o ţară anume. „Eu n-am înţeles niciodată — spune el — îndîrjirea voastră pentru pămînt, certurile şi sîngele vărsat pentru un colţişor de grădină, cînd lumea lui Dumnezeu e aşa de mare... Mormintele nostre tătărăşti, de la hanul

nostru cel mare, Timur, au rămas prin toate pustiile lumii, şi noi ne-am mişcat ca pulberile pămîntului".

Cantemir-bei se caracterizează şi el prin cinste, destoinicie şi bună cunoaştere a oamenilor.

Portretul moral al lui Tudor Şoimaru, cumpănit intre cei doi, ne apare ca o sinteză sufletească, dominîndu-şi tovarăşii printr-o complexitate interioară sporită. La el, iubirea, pe de o parte şi datoria faţă de tradiţie şi de ţară, de alta, se împletesc şi se opun totodată, întemeind amintitul conflict, care dă întregii naraţiuni coloana vertebrală. El este personajul care se transformă în roman oferind cercetării un destin exemplar pentru structura personajului sadovenian.

Portretul moral al lui Tudor Şoimaru se dezvăluie treptat din acţiunile întreprinse, din ciocnire de interese şi pasiuni, dar şi din analogia cu alte personaje, cum ar fi bătrînul Mihu. Acesta sădeşte în sufletul eroului dorinţa de a-şi apăra moşia şi de a-şi răzbuna tatăl. Stroie Orjeianu constituie, în schimb, un element de contrast, scoţînd în evidenţă calităţile lui Tudor în comparaţie cu defectele boierului. Stroie considera, de exemplu, că pămîntul constituie o sursă de îmbogăţire, dar, pentru Tudor şi răzeşii săi, acesta este sfînt, deoarece în el se află osemintele strămoşilor. *(S.B.)*



ȚĂRANII

— personaj colectiv —

Răscoala de Liviu Rebreanu

Rebreanu este înzestrat cu o capacitate extraordinară de a reconstitui viața satului și psihologia masei țărănești. „Nicăieri în proza noastră, scria Pompiliu Constantinescu, nu există o atît de magistrală evocare a psihologiei de masă și un delir colectiv mai adînc și plastic realizat".

Eroul colectiv este genial surprins în existența sa dramatică. „Țăranii alcătuiesc un singur organism, reacționind sinergetic, ca un polipier gigantic" (Tudor Vianu). Mulțimea de țărani se conturează ca un personaj colectiv, luat în ansamblu, așa după cum subliniază G. Călinescu: „Liviu Rebreanu nu vede individualul, ci numai colectivul... Nici o figură nu se poate memora. Cînd însă e vorba de țărani, văzuți în masă, lucrurile se schimbă. Scriitorul redevine genial".

În partea a doua a romanului ritmul devine din ce în ce mai alert, țăranii, ca personaj rolectiv, caracterizîndu-se prin fapte, atitudini.

Oamenii se irită din te miri ce, se adună mereu in bătătura cîrciumii, murmură, gesticulează, vocea li se aude ascuțită, răbufnesc cu mînie, ură, cu disperare îndîrjită. Scenele în care este surprinsă mulțimea sînt tot mai numeroase. Discursul ținut de prefectul Boerescu, în care „vorbele mari gîlgîiau ca niște bășici goale" dezvăluie psihologia de grup: „Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe au aceeași expresie, păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gînduri și simțiri, un singur și același

om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe. Imboilitatea și tăcerea lor îndărătnică l-au supărat și l-au cam speriat cînd le-a observat întîia oară în primul sat, încît de-abia a avut puterea să continue risipa de însuflețire oratorică".

Pedepsirea tînărului Aristide, feciorul arendașului Platamonu, care o necinstise pe fata lui Chirilă, este exemplară.

„Dar oamenii rămaseră în curtea conacului încurcați... Ceilalți, ca oile, năvăliră... Femeile fugiră în casă cu țipete de spaimă. De pe uliță soseau mereu alți țărani cari prinseseră de veste că se strînge lumea la curte. Cei pătrunși în casă se înverșunau lărmăluind și spărgînd, ca și cînd s-ar fi luptat cu niște dușmani de moarte

Prin ogradă adulmecau cei veniți din urmă, iar mulți dădeau tîrcoale hambarelor. Conacul deveni curînd un furnicar de bărbați, femei, copii, toți îngrijorați să nu le ia alții înainte la împărțire"...

Scriitorul descrie psihologia mulțimii — nehotărîtă, nedumerită, fără să știe ce vrea: „După ce se depărtară amărenii, rămaseră în curtea conacului încurcați. Apoi, deodată, parcă s-ar fi mîniat că nu sînt în stare să facă nimic, începură să strige care de care, să înjure, să se îndemne: «Puneți-i foc, măi, ca la Ruginoasa»"

Moșiile Lespezi, Gliganu, Amara, Ruginoasa, Babaroaga, sînt cuprinse de furia stihială a țăranilor, care dau foc, devastează.

Oamenii se adună și stau în fața cîrciumii, locul unde se află toate veștile, dorind să nu le scape nimic.

Neliniștea, spaima se răspîndesc peste tot.

Răzbunarea țăranilor este cumplită. Petre Petre o siluiește pe Nadina; Toader Strîmbu o va ucide.

Desfășurarea răscoalei, prin dezlănțuirea focului și a furiei oarbe a oamenilor se realizează panoramic, dar și în secvențe cinematografice izolate, surprinse cu încetinitorul de către autor.

Limbajul este de o mare forță expresivă. Verbele și comparațiile de esență populară surprind mișcarea mulțimii în imagini plastice: „lumea viermuia prin curte"; „prin ogradă adulmecau cei veniți din urmă"; mulți „dădeau tîrcoale hambarelor"; glasurile „se împleteau, se încurcau și se întreceau", oamenii „se îmbulzeau", țăranii trepădau de nerăbdare. Dina-

mismul și dramatismul scenelor în care mulțimea se dezvăluie într-o mișcare colectivă, ca un tot, ca o forță, se realizează prin aglomerare de verbe la imperfect sau perfect simplu (strigau, bolboceau, țîșniră, răbufni). Comparațiile sînt de o mare concretețe: „Mulțimea de țărani începu deodată o mișcare pe loc ca o apă bătută de un vînt nehotărît. Era o legănare într-o parte și într-alta căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfățișare războinică", mulțimea frămîntată „ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică" „se îndoia cînd încoace, cînd încolo".

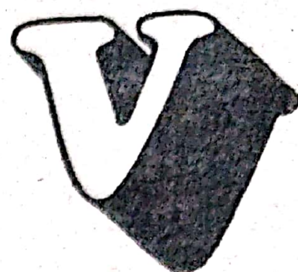
Scena năvălirii mulțimii în curtea conacului lui Miron Iuga și uciderea acestuia e memorabilă. La început, apare în prim planul imaginii Miron Iuga, străduindu-se să-i liniștească pe țărani, ca din ce în ce să se contureze mai bine figura lui Trifon Guju, într-un crescîndo al îndrăznelii, ostilității și provocării. Scriitorul notează gesturile, vocea, atitudinea acestuia în întregul ei.

De la notații individuale, scriitorul trece brusc la descrierea mulțimii: „mișcarea mulțimii se învolbură. Oamenii se îmbulzesc „val-vîrtej, într-o înnebunire subită".

Spontaneitatea mișcării, reacțiile haotice, lipsa de organizare sînt evidente. După uciderea lui Miron Iuga, „oamenii alergau de ici-colo năuciți în ograda cea mare a conacului vociferînd și neștiind ce să facă".

Din mijlocul mulțimii apar țărani schițați prin gesturi, reacții spontane, tonalitatea vocii. Scriitorul îi aduce alternativ cînd în prim-plan, cînd în planul secund al imaginii. (Ignat Cercel, Leonte Orbișor, Trifon Guju). Scena reprimării mișcării, impresionantă, vorbește de goana mulțimii, de fuga „dezmățată", pentru găsirea unui adăpost.

Propozițiile scurte, sincopate sugerează stările interioare ale țăranilor *(M.P.)*



VASILE BACIU

Ion de Liviu Rebreanu

Cu Vasile Baciu cititorul face cunoştinţă în primele pagini ale romanului, la hora duminicală, cînd îl înfruntă pe Ion, ce se ţinea după Ana, unicul lui copil. „În clipele acelea sosi, de pe uliţă, Vasile Baciu, lălăind un cîntec de beţie, cu pălăria într-o ureche, cu ochii înroşiţi şi tulburaţi de băutură. Se clătina uşor în mers şi dădea într-una din mîini, parcă s-ar sfădi cu un duşman închipuit".

Necazul lui, îl spune din adîncul inimii sale, cu năduf mare, preotului Belciug care asista la petrecerea satului: „Că o fată am şi eu şi nu-mi place deloc fata pe care o am".

El vrea „ginere cumsecade, nu fleandură"... Agresarea lui Ion de către Vasile Baciu are loc în momentul cînd află că Anuţa e cu Ion al Glanetaşului, „în grădină, sub nuc". Reacţia lui este promptă: „Baciu tresări înţepat. Scoase un ţipăt scurt şi se îndreaptă cu paşi mari spre colţul şurii, unde tocmai se ivea Ana, tremurînd de spaimă, căci îi auzise glasul.

Ţăranul o văzu, se opri în mijlocul ogrăzii, unde ajunsese, îşi răşchiră picioarele, îşi trînti mîinile în şolduri şi îşi împinse burta în afară, privind săgetător la Ana".

Apoi, el se zvîrcoleşte în braţele oamenilor răcnind neîncetat:

„— Lăsaţi-măăă! ...Lăsaţi-mă să-i scot blohotăile!... Trebuie să-i beau sîngele, altminteri pleznesc!.. Lăsaţi-mă... Trebuie să-i beau sîngele, altminteri pleznesc!... Lăsaţi-mă...!

Ce are hoţul cu fata mea? Ce are...! Uuuh!... Lasă-mă, Nistor!... Tfff!...".

Scriitorul se oprește pe îndelete, cu amănunte, asupra personajului său, întocmindu-i o adevărată fișă caracterologică:

„Era un bărbat silitor Vasile Baciu cînd se găsea în toate bune.

A avut o viață grea și plină de trudă, dar s-a ținut totdeauna printre fruntași. Părinții nu i-au dat decît sufletul dintr-însul. S-a însurat cu o fată bogată și urîtă, dar a iubit-o ca ochii din cap, căci ea îi întruchipa pămînturile, casa, vitele, toată averea care-l ridicase deasupra nevoilor. Bogăția îi deschisese mai mare dragostea de muncă. Rîvna de a agonisi îi puse stăpînire pe suflet. Îi era frică mereu că un trăznet din senin îi va zdrobi toată truda vieții".

Nevasta i-a murit la o naștere, zdruncinîndu-i existența: „Împreună cu ea, Vasile Baciu a înmormîntat o parte din sufletul său propriu. Îi slăbi pofta de muncă, parcă n-ar mai avea pentru cine să se ostenească. Îi rămăsese o mîngîiere în Ana, care semăna cu mă-sa, dar în același timp o și ura, fiindcă din pricina unui copil s-a tras moartea femeii ce-i fusese reazămul vieții. Căută să-și înnece jalea în rachiu. Și, deoarece cînd era beat uita tot, se îmbăta din ce în ce mai des. Inima i se înăcrise ca o pungă de piele arsă. Ce agonisea acuma dădea pe băutură. Se făcea zi cu zi mai dîrz. Numai moșia îi mai era dragă ca odinioară. Îl durea gîndindu-se că va trebui s-o ciopîrțească spre a potrivi zestre Anei la măritiș. Se frămînta deseori să găsească vreun chip de a nu da nimic cît va trăi dînsul. George al Tomii Bulbuc i se părea singurul care ar putea lua fata, așteptînd zestrea pînă la moartea lui. Ana nu se împotrivea pe față. Asta îl cătrănea mai rău. În Ion simțea un vrăjmaș. Cum a fost dînsul în tinerețe, așa e feciorul Glanetașului azi. Îi vrea averea. De aceea fierbea de ură chiar numai văzîndu-l. Și ura i se revărsa asupra Anei mai aprigă, pentru că ea era mai aproape de sufletul lui...".

Nicolae Manolescu se oprea asupra a trei scene zguduitoare prin tragismul lor în romanul *Ion*, comentînd: „Există oare la noi romane mai întunecat-tragice decît *Ion?* Există ceva similar episodului în care Vasile Baciu o schingiuiește în bătăi pe Ana? sau cea în care Ana vine la Ion acasă, tremurînd de groază și sperînd să-l îmblînzească după ce a batjocorit-o, în vreme ce flăcăul taie nepăsător ceapa

cu briceagul, îl șterge apoi de cioareci «cu mare băgare de seamă» și se uită la femeie «cîntărindu-i burta cu o privire triumfătoare?» Puține atrocități din *Răscoala* sînt mai zguduitoare decît sinuciderea Anei într-o scenă în care fiecare detaliu este parcă filmat cu încetinitorul, iar moartea nu găsește răsunet nici măcar în simțirea animalelor din grajd, indiferente ca însăși natura".

În privința firii violente, de o brutalitate primitivă, ce răbufnește cu puterea instinctelor, Vasile Baciu, se aseamănă cu dușmanul său, Ion.

„Într-o zi, cînd ningea mai vrăjmaș, pe la prînzul cel mic, Vasile Baciu, îmbrăcat cu cojocul alb de oaie, cu căciula albă de miel înfundată pînă pe ochi, ieși din casă, hotărît să sfîrșească cu Ion. În viața lui, deși era om aproape de cincizeci de ani, n-a umblat pe la judecăți; ș-acuma poimîine are înfățișare cu ginere-său.

S-a ținut, s-a împotrivit, că doar-doar îl va înmuia. Cu cît se apropia însă sorocul, cu atît frica i se încuiba în inimă. S-ajungă el la bătrînețe să-l mănînce procesele și avocații! I se părea o rușine nesuferită. Numai derbedeii bat drumurile judecătorilor. Mai bine să-și dea și sufletul din oase decît să mai meargă așa înainte".

Se măsurară o clipă cu priviri dușmănoase. Apoi porniră vajnic ca doi oameni care se duc într-o bătălie pe viață și pe moarte.

Ninsoarea aspră îi pleznea peste obrajii, îi înțepa în ochi, iar vîntul le sîsîia în urechi, amenințător. Mergeau alături, cu pași întinși, pîndindu-se cu coada ochiului parcă s-ar fi temut unul de altul!"

Cei doi fac drumul în tăcere, suflînd greu: „Vasile Baciu tăcea și uneori mormăia ca un urs scormonit din somn. Acum îi părea rău că s-a pornit să-și dea averea de bunăvoie și, apropiindu-se de Jidovița, îl bătea gîndul tot mai stăruitor să se întoarcă acasă și să lase să hotărască judecata".

Notarul rămîne surprins de hotărîrea țăranului de a-și da tot pămîntul ginerelui său. Scena pune în lumină o neputință și o disperare a omului cutremurătoare: „Amu eu am îmbătrînit și cine știe cîte zile m-a mai ține Dumnezeu... Am muncit destul și m-am trudit. Amu-i rîndul tineretului... Noi am isprăvit cu lumea...

Aşa că m-am gîndit să le mai dau şi ce mi-a rămas, să ştiu cel puţin că am dat tot şi nu mai am nici o grije, sfîrşi Vasile cu un surîs trist, privind drept în ochii notarului". La întrebarea notarului, cîte locuri sînt, Ion răspunde prompt: „— Apoi, opt ar mai fi, domnule notar! interveni brusc Ion. E porumbiştea cea mare din Lunci, apoi patru delnicioare cu ovăz în Săhată şi apoi trei holde de primăvară în hotarul Săscuţii... Dar mai e şi casa, şi... — Iacă, dînsul le ştie mai bine ca mine, zise bătrînul cu acelaşi zîmbet trist, dar cu glasul mai aspru".

La întrebarea notarului „Dar tu din ce-o să trăieşti?" Vasile Baciu insistă să-şi dea toată averea fără să-şi oprească nimic pentru sine: „— Tot, tot... să se isprăvească!"

La cîrciumă, aflaţi faţă în faţă, Vasile Baciu citi în ochii ginererului biruinţa ce strălucea atît de aţîţătoare că, „în curînd, Vasile o simţi, pătrunzîndu-i în creieri şi clătinîndu-i temeliile". Toate sentimentele trăite răbufniră cu violenţă, dintr-o răsuflare:

„— Tîlharule, tîlharule, m-ai lăsat pe drumuri!... Mi-ai furat pămîntul, hoţule! M-ai omorît, hoţule! urlă Vasile furios şi neputincios, tăvălindu-se pe podelele murdare".

Şi destinul lui Vasile Baciu este tragic. Rămîne fără pămînt, fiindcă pămîntul, după învoiala scrisă făcută cu preotul Belciug şi Ion, rămînea bisericii. *(M.P.)*

Vasilescu v. **Fred Vasilescu**

VIDRA

Răzvan şi Vidra de B.P. Hasdeu

Prin *Răzvan şi Vidra*, „poemă dramatică în cinci cînturi", Hasdeu îmbogăţeşte literatura română nu numai cu o personalitate de excepţie, ce reflectă ideile înaintate ale autorului, ci şi cu un personaj feminin de referinţă.

Nepoată a lui Moţoc, Vidra vorbeşte cu mîndrie de originea sa: „O muiere din neamul acelui groaznic bărbat / Care numai c-o-mbrîncire patru domni a răsturnat, / Ş-al

căruia falnic sînge clocotește cu putere, / Ca talazurile mării, în pieptul meu de muiere" /.

Fascinată de noblețea caracterului căpitanului de haiduci — Răzvan, care-l iartă pe cel care-l făcuse rob „pentr-un galben", boierul Zbierea, Vidra-i vorbește cu înflăcărată admirație, făcînd abstracție de deosebirea socială dintre ei: „Aș fi mîndră, căpitane, ca să strîng o mînă, care / Nu voiește să-și răzbune numai prin iertare / . . ."

De la boierul Ganea aflăm c-a-n drăgit-o, pe Vidra, „fată de neam", care, din nenorocire, „n-are mamă, nici tată, / Ș-unchiu-său vrea să-i răpească moștenierea cea bogată".

Cucerită de rugămințile lui Răzvan, Vidra se autocaracterizează, relevîndu-și cu luciditate și mîndrie calitățile alese: inteligență, stăpînire de sine, mîndrie: „De cînd oamenii din codru răpitu-m-au după drum, / N-am oftat, n-am zis o vorbă, fost-am mută pîn-acum, / Oprind lacrima pe geană și-necînd în piept suspine, / Ca să nu pogor pe Vidra pîn'la ei și pîn' la tine. . .".

Știind să prețuiască virtuțile alese, cu intuiție și sensibilitate feminină, Vidra prevede un destin de excepție pentru Răzvan: „Nu-i femeie să nu-și simtă inima-i în turburare / Cînd s-așterne de-nainte-i luminînd o faptă mare. . . / Rob, țigan, haiduc, ori-unde soarta să te fi adus, / Un suflet c-al dumitale își va face loc în sus!"

Rămînînd „ațintit", Răzvan e învăluit de fiorul dragostei: „O, tu, femeie măreață! tu un înger! tu o zînă! /Tu ivire minunată ce-mi răsai ca o lumină!"

Acea „dragoste sălbatică" și devotamentul față de bărbatul iubit sînt temelia pe care se vor constitui toate acțiunile Vidrei, menită să-l urce pe Răzvan tot mai sus, motivîndu-și comportamentul: „o prăpastie ne desparte: eu prea sus și tu prea jos".

Acestor sentimente trainice și adevărate, Vidra adaugă fiorul dragostei de țară adus ca argument al ambițiilor sale: „Omul ce-și iubește țara cu adevăratul dor, / Nu-i pasă de lutul țării, ci de al țării viitor, / Năzuiește pîn' la stele, fă-te tot și tot mai mare, / Și slava-ți o să mărească țara sa din depărtare" . . .

Vidra este un personaj complex, viguros, o prezență feminină de excepție, cu o voință puternică și un clocot de

viață impresionant", o femeie croită dintr-un aliaj imperial" după cum remarca Paul Cornea.

Ambiția și setea de mărire stimulează orgoliul și energia latentă a lui Răzvan, ea asumîndu-și rolul împlinirii „zodiei" destinată eroului, în care ea crede: „Vidra-i pentru tine în lume / Ca izvoarele de munte / Ce fac Dunărea să spume / Din pîraiele mărunte". Hasdeu a dat astfel eroinei un „fundament etic", ea definindu-și singură menirea (Șerban Cioculescu).

În impulsionarea lui Răzvan, Vidra folosește mijloace variate: patima banilor ce-l stăpînește pe Zbierea o prezintă drept pildă demnă de urmat în drumul spre mărire: „Vezi! Învață de la dînsul patima ce vrea să zică! / O! dacă și tu, Răzvane, ai simți așa de tare / Mîndra patimă de-a crește tot mai mare și mai mare, / Precum Zbierea mii de galbeni din nemica secerat, / Tu dintr-o căpitănie ai ajunge împărat!..."

Vidra trece printr-o varietate de atitudini față de Răzvan, modificîndu-și comportamentul în funcție de reacțiile lui, în dorința ei de mărire: la început îl îndeamnă, insistă, dar îl și mustră spre a-i sensibiliza orgoliul și a-l scoate din inerție.

Inteligentă și tenace, cu o puternică personalitate, ea inoculează constant ideea măririi lui Răzvan, manifestîndu-se mereu nemulțumită, suscitînd orgoliul bărbatului iubit: „Căpitan? ce mare treabă! Căpitanu-i o furnică! ...o jucărie! ...E un covrig..."

Ea se dovedește cunoscătoare a psihologiei omenești, intuind reacțiile orgoliului masculin rănit. De aceea, îi va reproșa mereu lui Răzvan lipsa dorinței de a urca tot mai sus: „Setea de-a merge-nainte... Iată ceea ce-ți lipsește", exprimîndu-și ferm și dominator propria voință: „Eu voiesc, și-o vei avea".

Pentru a-l stimula la mărire, Vidra aruncă disprețul său asupra lui Răzvan, mîndră de originea sa: „Fugi! Mi-e milă și mi-e jale! Mic, tot mic și iarăși mic". Nu se dă în lături de la amenințări, îndreptîndu-și săgețile către inima iubitoare a lui Răzvan: „Eu te las! Te las, Răzvane!"

Vidra este apreciată elogios și de cei din jur: Hatman o numește „femeie vitează, Ce-te-nsoțește-n războaie, înfruntă

moartea, veghează / Pe cîmpul de bătălie... Minune dintre femei!"

Chiar şi oamenii simpli, tovarăşi de haiducie cu Răzvan, observă calităţile acestei femei neobişnuite: „Un fătoi ce călăreşte şi-mpuşcă chiar, ca un zmeu / Într-o zi am întîlnit-o alergînd la vînătoare... / E voinică, n-am ce zice! Şi-i frumoasă ca o floare...", (Hoţul II), sau: Vidra-i o fată semeaţă, bîcsită cu fudulie, / Care n-o să bage-n samă nici chiar pe sfîntul Ilie".

Aspiraţiile, atît de înălţătoare ale Vidrei, de unire a ţărilor surori, se împletesc cu iubirea înflăcărată şi statornică pentru Răzvan, aureolînd caracterul acestei femei de excepţie: „Ba înc-aş vrea ca mîne / Tu să legi într-o cunună, toate ţările române. / Încît de la Marea Neagră pîn-la falnicul Carpaţi / Să nu domneşti ca un Vodă, ci / ca Răzvan împărat!"

Tandră şi vulcanică, curajoasă şi fermă, acest personaj feminin cu o voinţă şi o tenacitate rar întîlnite, a fost alăturat eroinelor antice prin echilibrul interior, discreţia durerii, relevată cu mare forţă în scena morţii bărbatului iubit şi în faţa destinului crud. Ea însăşi e un chip al durerii: „Nu vezi că-i moartă şi Vidra? N-a zis un singur cuvînt / Nici o vorbă, nici un ţipăt privind pe Răzvan că moare!..."

După Eugen Lovinescu, însă, „Vidra e concepută ca un fel de *mulier impotens*, mînată numai de ambiţie: o femeie ce-şi face din bărbat un braţ, pentru a-şi realiza nesaţiul stăpînirii şi spiritul de iniţiativă, amestec din Doamna Chiajna şi din Lady Macbeth". *(M.P.)*

VITORIA LIPAN

Baltagul de Mihail Sadoveanu

„Apărut în 1930, *Baltagul* rămîne în ultima analiză, romanul unui suflet de munteancă..." (Perpessicius).

Vitoria Lipan, munteancă de la Măgura Tarcăului, trăieşte viaţa aspră a oamenilor de la munte. Ei îşi cîştigă pîinea de toate zilele cu toporul ori cu coţa, foarte pricepuţi în meş-

teşugul oieritului, cunoscînd taina laptelui acru ş-a brînzei de burduf; iar femeile „trăgeau lîna în fuşalăi".

Uneori, Vitoria se ducea singură la cîmpie şi încărca făina de păpuşoi în desagi „pe cinci căluţi". Pe cel din frunte călărea ea „bărbăteşte".

Viaţa femeilor de la munte este grea, uneori „stau văduve înainte de vreme", ca dînsa.

Figură reprezentativă de erou popular, Vitoria întruneşte calităţi fundamentale ale omului simplu care se înscriu în principiile etice pe care le apreciază cel mai mult poporul român: cultul adevărului, al dreptăţii, al respectării legii strămoşeşti şi al datinei. „Ea nu este o individualitate, ci un exponent al speţei" (G. Călinescu).

Scriitorul realizează un portret al eroinei în cîteva linii, concentrînd frumuseţea şi forţa lăuntrică, inefabilul feminin: „Ea era deasupra tuturora; avea într-însa o putere ş-o taină pe care Lipan nu era în stare să le deslege. Venea la dînsa ca la apa cea bună".

Portretul fizic surprinde elemente ce configurează trăirea interioară: ochii căprui, „aprigi şi încă tineri căutau zări necunoscute", erau „duşi departe", lumina castanie a părului.

Scriitorul dezvăluie neliniştea eroinei datorată întîrzierii (şaptezeci şi trei de zile), peste obicei, a lui Nechifor Lipan, „dragostea ei de douăzeci şi mai bine de ani", plecat de Dorna să cumpere oi.

Manifestările exterioare ale femeii vorbesc de frămîntările ei: „Fusul se învîrtea harnic, dar singur".

Mergînd la părintele Dănilă pentru sfat, ea aduce în sprijinul grijii şi neliniştii sale, dragostea ei statornică pentru bărbatul căruia ajunsese să-i ştie „drumul şi întoarcerile. Poate zăbovi, o zi ori două, cu lăutari şi cu petrecere, ca un bărbat ce se află; însă după aceea vine la sălaşul lui. Ştie că-l doresc şi nici eu nu i-am fost urîtă". Munteanca îşi cunoaşte bărbatul aşa cum ştie semnele vremii.

În aceste clipe grele, de căutare a adevărului despre bărbatul ei, ea are revelaţia păstrării tinereţii iubirii. Călătorind după semnele ei, „Vitoria trăieşte retrospectiv taina iubirii" (Z. Sîngeorzan).

Întreaga strategie a Vitoriei se desfășoară între două coordonate fundamentale ale cunoașterii: știința semnelor, „vocea anotimpului", în deplin acord cu „vocea experienței morale (intuitivă și profetică) care se completează și se desfășoară paralel" (Z. Sîngeorzan).

Acționînd în funcție de aceste coordonate, eroina se definește pe sine.

Primele semne rău prevestitoare sînt visele: cel dintîi vis, care a împuns-o în inimă ș-a tulburat-o, „i-l arată pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea": altă dată l-a visat rău, „trecînd călare o apă neagră... Era cu fața încolo".

Un semn este și glasul lui Lipan, venit din memoria ei afectivă, „dar nu putea să-i vadă chipul", deci sincronizarea cu realitatea nu are loc. Neliniștea devine bănuială, „un vierme neadormit". Pentru Vitoria, timpul stătu; îl însemna totuși cu „vinerele negre, în care se purta de colo-colo, fără hrană, fără apă, fără cuvînt, cu broboada cernită peste gură"; e un chip al durerii, căci Vitoria „se desfăcuse încet-încet de lume și intrase oarecum în sine".

Acolo, în labirintul său interior (labirintul—metaforă a căutării) se petrec toate, într-un timp și un spațiu numai al ei, de unde răzbat toate hotărîrile și acțiunile ei (Marin Mincu).

Plină de „gînduri", de „patimă și durere", ea se socotea „moartă ca și omul ei care nu era lîngă dînsa". De fapt asistăm la o dedublare clasică a eroinei. Ea pare aceeași, în exterior, dar viața ei interioară se adîncește. Ea își adaptează comportamentul în funcție de comandamentele interioare. Acolo, în sine, se orînduiește totul.

Gheorghiță observă și vorbește de schimbarea mamei sale; „Și maică-sa s-a schimbat. Se uită numai cu supărare și i-au crescut țepi de aricioaică".

Vitoria „nu măsoară vremea cu calendarul, ci cu semnele cerului", observă G. Călinescu. Ea înțelege semnele naturii. Mai ales vîntul dă semne, „trecu șușuind prin crengile subțiratice ale mestecenilor", pădurea de brad „dădu și ea zvon", „brazii sînt mai negri decît de obicei". Are „să vremuiască" pentru că „dumbrăvencile zboară în cîrduri sub soare"; dar mai ales „nourul către Ceahlău e cu bucluc" — de-acu

vine iarnă". Elementele naturii îndeplinesc o funcţie simbolică. Declanşarea iernii vesteşte drama.

Alte semne vin din vremuri imemoriale: „cucoşul, aşezat pe prag, se întoarse cu pliscul spre poartă, dă semn de plecare, deci Lipan nu va veni." Vitoria este o sinteză de spiritualitate străveche românească, ea respectă neabătut datina moştenită din vechime manifestată în viaţa cotidiană, sau la evenimente cruciale (nunţi, botezuri, înmormîntări).

La Mănăstirea Bistriţa, Vitoria dăruieşte icoanei Sf. Ana năframa c-un ban de argint legat într-un colţ şi îi spuse în şoaptă „taina ei", îi spuse şi visul şi ceru răspuns, după aceea trece la uşa din stînga a altarului, cerînd sfat părintelui, dovedind luciditte şi chibzuinţă în toate mişcările ei: vinde şi strînge bani, se spovedeşte şi se împărtăşeşte, dă faurului fier să-i bată baltag pe care-l blagosloveşte părintele Daniil; şi, pornind la drum, îşi avertizează fiul: „de-acum mîncarea noastră are să fie din pumn şi din picioare". Hotărîrea de a afla adevărul şi a răzbuna moartea bărbatului ei e luată: „Se curăţise de orice gînduri şi daruri în afară în scopu-i neclintit".

Domnu' David, care-i va cumpăra marfa (burdufuri de brînză, piei de oaie), învoindu-se la preţ cu Vitoria, este în admiraţia acestei femei: „dacă n-aş fi ovrei şi însurat, şi munteanca asta n-ar avea soţ, într-o săptămînă aş face o nuntă".

Ea dezvăluie o intuiţie psihologică pătrunzătoare. Înţelege că experienţa drumurilor pe care va umbla îi va maturiza feciorul, acum încă un copil, şi că acesta va deveni bărbat: „Nu te uita urît Gheorghiţă, că pentru tine de-acu înainte începe a răsări soarele... Înţelege că jucăriile au stat. De-acu trebuie să te arăţi bărbat".

Proiectată în realitatea contingentă, monografică şi mitică a romanului, Vitoria este o apariţie tulburătoare. Pe măsură ce are certitudinea morţii lui Lipan, procesul ei de interiorizare se adînceşte, iar îndepărtarea de real se face simţită. În popasurile la Fărcaşa, la Borca sau la Cruci, Vitoria respectă ceremoniile la care asistă (cumătrie, nuntă) Cînd se culcă „face semnul crucii mărunt şi de mai multe ori, o lasă pe Minodora la Mănăstirea Văratecului, duce la biserică daruri (colaci, colivă undelemn) pentru slujba celor patruzeci de mucenici; aprinde cu mîna ei făclii, se închină

la toate icoanele: „bătu mătanie sărutînd lespedea de piatră", plăti părintelui „trei hîrtii de cîte douăzeci".

Solemnitatea pregătirii plecării dezvăluie astfel un ritual străvechi. Modul de viață, moștenit din strămoși, are automatismele lui, pe care Vitoria le respectă.

Sfaturile gospodărești date argatului, din spirit de prevedere (trimite zestrea Minodorei la mănăstire, la loc sigur), masa luată înaintea plecării evidențiază automatismele vieții cotidiene, dar și meticulozitatea pregătirii de drum: „răstoarnă mămăliga pe fund, spune ferm Minodorei; ad-o la măsuță și te așază. De mîni, nu mai avem tihna asta. Cît om umbla ș-om căuta, mîncarea noastră are să fie din pumn și în picioare".

Înțelepciunea, inteligența și luciditatea îi dirijază comportamentul: cere bani mărunți negustorului să-i aibă la îndemînă, îi leagă într-un colț de năframă; s-a hotărît să umble „decît între răsăritul și asfințitul soarelui" și să se alăture pe lîngă oameni. O voință neclintită în descoperirea adevărului și o judecată limpede o însoțesc permanent: „Mai ales dacă-i pierit, cată să-l găsesc; căci viu, se poate întoarce și singur". Bănuiala devine aproape certitudine. La Călugăreni, ea cumpănește în sine vorbele domnului David despre Nechifor Lipan. La culcare, după ce se închină, ea încearcă „să-l oprească pe Lipan și să-i întoarcă spre ea obrazul, ca să i-l citească. El însă era tot mai în fund"... „El tot căzut undeva trebuie să fie. Il mai cheamă o dată cu toată ființa, iertîndu-l pentru orice și Nechifor Lipan nu-i răspunde". La Fărcașa aflînd despre trecerea omului „cu un cal negru ținta în frunte" și cu căciulă brumărie, ea va lepăda o picătură din păhăruț înainte de a bea rachiul" (cum se face pentru cei morți).

Vitoria reconstituie drumul făcut de bărbatul ei; toate mișcările lui sînt reluate. „Se ferea de adunări de oameni, alteori se amesteca printre lume ca să poată mai bine iscodi și băga în samă". „Semnele ce i se arată sînt îndelung gîndite, un vis risipește o îndoială și aduce alta; ea caută confirmările în lumea din jur. Sadoveanu regizează magistral invazia derutei feminine" (Z. Sîngeorzan).

La Dorna, femeia nu simțea nimic din afară; o mistuia „o arșiță dinlăuntru și o năbușea. Avea credință că aici avea să se aleagă o rînduială nouă a vieții ei". Și, într-adevăr,

aici la Dorna, Vitoria afla că omul ei a cumpărat trei sute de oi. Mergînd și întrebînd, cu discreție și inteligență, din loc în loc, din han în han, tenace și dîrză, ea cumpănește și pune cap la cap cele aflate, ia urma oilor și a călăreților. La Sabasa, „în întuneric, începu să i se facă lumină".

Cuvintele cheie în jurul cătora se concentrează discursul narativ al romanului, ce definesc eroina: rînduială, semn, întuneric, lumină, au încărcătură simbolică: „Gîndurile i se limpezesc. La Sabasa fuseseră cu turmele trei stăpîni, iar la Suha doi. Ea „clipi din ochi asupra unui întuneric care-i izbucnise înăuntru... Ca și cum întunericul care se iscase în ea avea să se deschidă, munteanca stătu așteptînd și cugetînd. Acuma vedea adevărat și bine că vîntul a contenit. Căzuse jos, în vale, și amuțise și el. Semnul era vădit". Aici găsește Vitoria cheia adevărului, în rîpa de sub crucea Talienilor.

Scena găsirii cîinelui la Sabasa este de o pătrunzătoare observație psihologică. Scriitorul este atent la reacțiile femeii, care dezvăluie ce se petrece în sufletul ei: „Femeia avea în ea o sfîrșeală bolnavă și-n același timp o bucurie, găsind în animal o parte din ființa celui prăpădit".

Puternice trăiri sufletești sînt sugerate doar, cu finețe și discreția notației: „Deodată li se îmbujoraseră obrajii și luceau ochii — acolo, jos, în rîpă se aflau rămășițele bărbatului ei iubit. George Călinescu vedea în Vitoria Lipan „un hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare (înmormîntarea și praznicul) și cînd dovada s-a făcut dă drumul răzbunării".

Din momentul acesta pentru întîia oară Lipan își întorsese fața către Vitoria și grăi numai pentru ea.

Vitoria regizează magistral scena demascării vinovaților. Ea împlinește judecata dreaptă, fără de care sufletul ei n-ar fi avut odihnă. Cu o logică impecabilă, prin vorbe înțepătoare, aluzive, ea-i strînge, psihologic, pe făptașii crimei, fără scăpare, la praznic. De față cu toți mesenii, ea împlinește judecata dreaptă: „fîlfîi cu brațele ca din aripi după el (Bogza) și, țîșnind către prag țipă: „Gheorghiță! dă drumul cîinelui"!

Datoria față de bărbatul ucis fusese „împlinită cu muchea baltagului în frunte" asupra ucigașului prin feciorul ei

Gheorghiță. Scena răzbunării lui Nechifor Lipan de către mamă și fiu este plină de măreție, simbol al adevărului și dreptății care triumfă.

Pentru Vitoria datoria creștinească se află înainte de toate. Ea trebuie să-și scoată bărbatul din rîpă, să-l îngroape în țintirim, „să nu rămîie între lupi, să-l aduc între creștini".

Datina înmormîntării și pedepsirea ucigașilor vin dintr-o etică străveche a poporului: „cine ucide om nu se poate să scape de pedeapsa dumnezeiască. Blăstămat este, să fie urmărit și dat pe față. Dator este să-l urmărească omul, rînduit este să-l urmărească fiarele și dobitoacele".

Vitoria a trăit o metamorfoză fundamentală: „Nimeni nu poate sări peste umbra lui", spunea rîzînd Nechifor Lipan. Femeia trece peste această umbră, dobîndind lumina adevărului și dreptății împlinite.

În comportamentul Vitoriei se cuprinde o întreagă filozofie de viață (ca și ciobanul din Miorița), un echilibru și o măsură în toate, fără nici o tînguire, moștenite din asprimea vieții din vremuri imemoriale. Odată împlinită datoria către cel ucis, totul reintră în tiparul vieții de la munte: „Ș-apoi, după aceia ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate cîte le-am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela înalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor". Liniștea și ordinea vieții au fost restabilite. Descoperind adevărul, Vitoria verifică implicit armonia lumii: „află ceva mai mult decît pe făptuitorii omorului și anume că lumea are o coerență pe care moartea lui Lipan n-a distrus-o", notează N. Manolescu.

Prin sobrietatea, simplitatea gravă a eroinei învăluită în „duhul eposului popular, al ritualurilor străvechi, cu iz de epopee existențială", Vitoria a fost alăturată eroinelor din tragediile antice (Perpessicius). Dar ea rămîne, mai ales, un personaj ce ilustrează profund o spiritualitate țărănească străveche, un model prin cultul adevărului, dreptății și tradiției. *(M.P.)*

Răceala de Marin Sorescu

În ceea ce privește dramaturgia lui Marin Sorescu, Eugen Simion vorbește despre faptul că autorul se găsește sub semnul „căutării spirituale". Elocvent în acest sens este chiar titlul volumului de teatru apărut în 1974, *Setea muntelui de sare.*

Creația dramatică se încadrează între anii 1968 — *Iona* și 1980—*Răceala*. Și în teatru se caută o cale a ieșirii din absurd ca în *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*, sau se încearcă o meditație asupra istoriei prin parabolă, ironie.

Astfel, titlul dramei *Răceala* sugerează faptul că ivazia lui Mahomed al II-lea (cuceritorul Bizanțului) a fost o simplă „răceală" o schimbare temporară de climă, de frig trecător și care n-a putut zdruncina existența valahilor — popor mîndru și dîrz, cu o demnitate de neclintit. „Te-au rănit?" — întreabă doamna Stanca pe soțul întors de pe cîmpul de luptă: „De fiecare dată te-alegi cu o rană. Ești însemnat ca un răboj, încrestat ca un toiag". „Aș! O simplă răceală — răspunde cu un umor rece căpitanul Toma" — „Dacă-mi pui tu ventuzele, mă înzdrăvenesc. O să fie ca și cînd m-ar fi pișcat un purice".

Răceala — piesă în 4 acte și 22 de tablouri — pune în lumină personalitatea lui Vlad Țepeș deși acesta nu apare niciodată. Figura lui capătă în fața turcilor, a lui Mahomed al II-lea, dimensiuni legendare. Astfel, Pașa din Vidin — personaj cu inteligență sarcastică din anturajul lui Mahomed al II-lea, vorbește despre cinstea și demnitatea lui Țepeș, asprimea dreaptă, aplecarea spre artă, capacitatea de organizare socială, vitejia sa. În antiteză, Radu cel Frumos vorbește despre o imagine dezastruoasă fiindcă dorește tronul.

Mahomed se și vede învingător: „Va fi cea mai mare victorie a mea, pentru că se face fără vărsare de sînge". Pentru ca, apoi, strategic să spună: „E un om pe care e bine să-l ai prieten... Ne trebuie liniște la graniță... Pe de altă parte, Țepeș e destoinic. A luat măsuri menite să îmbunătățească situația în țară..." Aroganța este vizibilă: „Cînd o fi gata-gata... Năvălim... îi mai dăm înapoi cu două secole". Autorul sugerează ideea că imperiul era măcinat

de contradicţii, ca şi curtea — Mahomed este preocupat de literatură, face versuri: „Sînt în criză de creaţie. V-am chemat aici, ca să vă anunţ de pe această pernă, că de azi m-am lăsat de scris. Vă rog să nu mai stăruiţi, hotărîrea mea e luată. Dau ordin să nu mă mai consideraţi poet genial şi să mă scoateţi din abecedar. N-am talent. Menirea mea e să cuceresc lumea nu cu pana, ci cu sabia". Baftangioglu — căpetenia turcă — este convins că fără bacşiş nu te poţi apropia de cort; Paşa din Vidin crede că este pripită campania transdanubiană „pînă nu ne consolidăm peticele, coatele, genunchii", iar Beşleagă — tot o căpetenie — afirmă că: „soldaţii n-au zembe în ce-şi fierbe lintea, aprind focul, unii au rămas chiar desculţi, toţi umblă în zdrenţe".

Năvălirea otomanilor este comparată cu revărsarea puhoaielor ce cară cu ele bunuri de preţ, resturi ale civilizaţiei, mizerii ascunse, lucruri de care nimeni nu are nevoie. Mahomed duce cu el o cuşcă cu actori care-i joacă, în fiecare seară, căderea curţii bizantine. În acest sens Marin Sorescu foloseşte formula modernă de „teatru în teatru". Spectacolul jucat este semnificativ — înscenînd trădări, răsturnări de situaţii, aranjamente de funcţii şi ranguri, şedinţe de tron etc. Deşi este un joc pentru plăcerea sultanului, replicile actorilor au transparenţa realităţilor. Astfel, sultanul nu-şi poate exercita puterea dată de divinitate fiindcă „e vîrît pînă peste cap în problemele abecedarului turc: vrea ca toţi fiii şeicilor, califilor, beilor să înveţe de acum încolo carte în spiritul culturii musulmane, să nu mai fie la remorca culturii greceşti".

Prezenţa valahilor transpare pe tot parcursul piesei, chiar de la început. Astfel, Radu cel Frumos îi replică dur lui Mahomed: „Poporul meu înghite imperii: „E mic, dar asta face tot timpul... cu asta se ocupă. A mai înghiţit vreo cîteva pînă acum... de ce nu şi pe..." Are o situaţie tragică — este nostalgic după cerul albastru al ţării şi doreşte cucerirea unui pămînt pe care însă să nu-l împartă cu străinii, spre deosebire de atitudinea lui Pînzaru care joacă rolul „înstrăinatului" de ţară.

Valahii sînt caracterizaţi ca pacifişti, dar într-o stare de ofensivă, care trebuie să lupte „şi cu auzul şi cu mirosul şi cu pipăitul" şi abia la urmă cu sabia. Arma lor principală în luptă cu duşmanul este moralitatea exemplară: „Vreau

să mor convins că am dreptate — îi replică Papuc, căpitanului Toma. Numai dînd exemple groaznice putem, într-un timp ca ăsta, stăvili hoţia, laşitatea, vorba lungă, curvia, minciuna, trădarea". Satul se află sub protecţia femeilor, bărbaţii fiind la luptă.

Finalul piesei este semnificativ. Astfel, Marin Marin întreabă (săpînd cu dalta): „iară. Şi după iară, ce vine? Doamna Stanca răspunde: „Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgînii la Oieşti". Finalul se desfăşoară pe zgomotul clopotelor ce se auzeau, clopote care prevesteau evenimente majore din viaţa oamenilor, între care şi moartea. Prezentă din perspectiva absurdului, ca o ironie, dar grav, Safta, slujnică în casa lui Toma, povesteşte: „S-a întîmplat aşa de multe ori. Venea acasă din război, se culca şi murea... La urmă se scula sănătos. Vezi, războiul e lucru greu. O dată am tras clopotele şi el s-a ridicat a treia zi în capul oaselor: „Ce e hărmălaia asta?" Lumea s-a speriat, cică: „Aoleu! Păi, pentru înmormîntare". Şi el s-a ridicat şi s-a răstit la lume: „Duceţi-vă că n-am murit. Nu mai poate omul să tragă un pui de somn... Am fost ostenit, na! Am dormit mult?" „Azi era a treia zi. Groapa era făcută, lespedea dusă la cimitir. „Să mi-o ţineţi aici, în odaie, n-o mai duceţi la cimitir. Nu murim noi, aşa, cu una cu două". (Merge la Toma. Îl pipăie, îngrijorată. Rece).

Din punct de vedere al compoziţiei, fiecare act şi tablou se deschid cu unele precizări de decor care însă situează acţiunea în timp, spaţiu, marcînd şi prezenţa unor personaje.

Ca şi în scrierile lui Ion Creangă, Marin Sorescu foloseşte enigma semnelor („Apă tulbure înseamnă necaz" — spune Safta) iar Doamna Stanca continuă: „...şi parcă cineva sapă o groapă în grădină. Zicea că trebuie să-mi îngroape poarta, să nu putrezească. Auzi, ce idee, să-mi îngroape poarta, să nu putrezească...") a povestirilor; proverbe, zicători, expresii populare cu valoare de cunoaştere. Uneori spunerea lor este mucalită, disimulînd.

Aluziile vieţii explică repetabilitatea ca în poezia *Glossă* a lui Eminescu: „Căci aceloraşi mijloace / Se supun cîte există, / Şi de mii de ani încoace / Lumea-i veselă şi tristă; / Alte măşti, aceeaşi piesă, / Alte guri, aceeaşi gamă, / Amăgit atît de-adese / Nu spera şi nu ai teamă".

Sînt de menționat onomastica, precum și indicațiile scenice care se constituie ca o contribuție de seamă a scriitorului la caracterizarea situațiilor, a personajelor.

Și în *Răceala*, ca și în drama *A treia țeapă*, scriitorul nu reconstituie istoria ci o implică pe cele două coordonate fundamentale: universul năvălitorilor și cel al Țării Românești, al poporului ei de țărani care-și apără spiritualitatea, independența. Actul al patrulea al dramei *Răceala* concentrează subiectul — prin cele două tabere aflate în conflict.

Marin Sorescu scrie deci o piesă despre Mahomed și Țepeș, dar fără Țepeș. Așadar, folosește în piesă atît personaje individualizate cît și personaje simboluri — cum este cazul lui Vlad Țepeș.

Prin tonul familiar, cu umor, uneori ironic, Marin Sorescu reușește să aducă un elogiu oamenilor simpli care ignoră moartea, relevînd lupta pentru libertate, statornicia noastră, posibilă prin tenacitate, credință, bunătate și frumusețe spirituală. *(C.B.)*

ZAHARIA HERDELEA

Ion de Liviu Rebreanu

Pe celălalt plan al romanului se desfășoară existența familiilor de cărturari, care se păstrează oarecum izolată, din „orgoliu de castă" (G. Călinescu).

Scriitorul îi introduce „în scenă" la hora duminicală, aflată în toi.

„Deodată toată lumea se întoarce spre uliță. Toți bărbații scoaseră pălăriile, iar cei de pe prispă se sculară în picioare... Venea preotul Belciug împreună cu doamna Maria Herdelea, soția învățătorului, cu domnișoara Laura și cu Titu. Primarul și fruntașii satului ieșiră în poartă întru întîmpinarea domnilor".

Prin neînsemnatele și obișnuitele evenimente familiale din casa Herdelea, alături de cele ale satului, „rostogolirea romanului este epopeică" (G. Călinescu).



Învățător cu o situație materială modestă, Zaharia Herdelea este mereu amenințat de grijile familiei, de măritatul fetelor (Laura, Ghighi), de afirmarea ca gazetar a lui Titu, de autorități, de teama de a nu-și pierde casa construită pe pămîntul preotului Belciug; din ce în ce e tot mai resemnat din cauza unor iluzii spulberate, a compromisurilor ce i-au călcat pe inimă.

George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* conturează esența personajelor din romanul *Ion*, arătînd că „eroii nu sînt complicați, ci tipici. Herdelea e tatăl prudent, umil, ca să-și poată crește progenitura, muncit de gînduri, rușinat. Onoarea, instinctul îi spun să fie patriot român, adică martir. Simțul de conservare familială, datele politice imediate îl îndeamnă la cumințenie. De aici chinul lui sufletesc, duplicitatea umilă, imprudențele naționaliste și micile tranzacții «renegate»".

Lipsit de fermitate, și, într-un fel și cu o anumită naivitate, dintr-o bunătate funciară, Herdelea va intra în tot felul de încurcături, neplăceri, susținîndu-l pe Ion, împotriva voinței preotului Belciug, va sprijini candidatura lui Beck, ca deputat, împotriva concurentului român, sperînd în protecție. Gîndind la propria-i viață, retrospectiv, își recunoaște singur slăbiciunile, înfrîngerile, zbaterile:

„...Numai umilințe, speranțe veșnic spulberate, necazuri necurmate. Viața și-a bătut mereu joc de dînsul, impunîndu-i mereu compromisuri, din pricina cărora nu și-a putut asculta niciodată glasul sufletului".

Suspendarea din serviciu, revenirea, pensionarea impusă, interesele și certurile mărunte dramatizate, „duelul" dintre el și popa Belciug, proiectate pe fundalul existenței cotidiene a satului, ca și evenimentele tradiționale, fac din romanul *Ion* o monografie a satului ardelenesc.

În planul familial, Herdelea are momente de mulțumire, de tihnă sufletească: Laura se mărită cu tînărul preot George Pintea, care nu cere zestre, Ghighi, în perspectivă, se va căsători cu Zăgreanu, Titu, plecat la București, devenise gazetar; după certuri și dușmănii aprige, Zaharia și Belciug se împacă pe temelia cauzei naționale a românilor: Așa după cum evidențiază G. Călinescu cu acuitatea-i caracteristică, „Herdelea este învățătorul român care nu vrea să

învețe pe copii ungurește și Belciug este preotul care păstrează conștiința românească prin biserică. Nici un scriitor al Ardealului n-a zugrăvit cu mai deplină nepărtinire incertitudinea din sufletele românilor de peste munți din epoca imperiului".

Dar latura cea mai rezistentă a firii sale este dragostea lui Zaharia Herdelea pentru meseria sa de învățător, pînă la identificarea cu propria sa ființă.

După suspendarea sa, Zaharia Herdelea îl însoți pe Zăgreanu, tînărul și noul învățător da școală.

„Porniră împreună spre școală. De ce se apropiau, de aceea Herdelea părea mai vesel și de aceea inima lui gemea mai sfîșiată. Spunea rîzînd cît se bucură că mai scapă puțin de povara școalei, după ce și-a tocit plămînii treizeci și atîția de ani cu atîtea sute de copii nebunateci, ci în gînd își zicea că nici o meserie nu-i mai frumoasă pe pămînt ca aceea de-a desțeleni mintea tinerelor vlăstare omenești.

Cînd intrară în școală, gălăgia zburdalnică amuți și copiii săriră în picioare. Herdelea îi cuprinse pe toți într-o privire duioasă, parcă toți ar fi fost trup din trupul lui. Apoi, într-o tăcere întreruptă doar de cîte-o șoaptă speriată sau de vreun rîs înfundat, Herdelea predase tînărului cheia dulapului cu biblioteca și arhiva școalei. Și în vremea ce Zăgreanu răsfoi prin condici, bătrînul, cu inima strînsă, își mai aruncă ochii la copiii nedumeriți, la pereții împodobiți cu tabele colorate, la băncile murdare și crestate de mîinile ștrengarilor care au trecut prin ele, la mașina de socotit, pînă și la ulcica albastră de băut apă așezată pe cofița cu capac în dosul tablei de scris...

Își petrecu mîna prin păru-i argintiu. Trebui să facă forțări să nu-l podidească lacrimile... Pe urmă își luă pălăria și dădu mîna cu Zăgreanu care strigă sever, pe ungurește:

— Sculați!

Mergînd spre ușă nu mai avu puterea să se uite la copii. Zăgreanu îl însoți în capul gol pînă afară... Herdelea rămase singur în curtea școlii. Auzi zgomotul șederii elevilor. În uliță se opri iar, cu ochii la harabaia cea lungă și albă, pe care a crezut-o a lui și în care a lăsat mai mult de cinsprezece



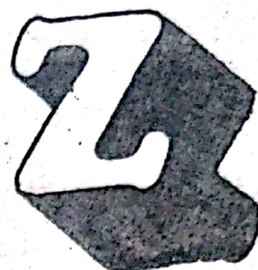
ani din viaţa lui... Glasul ascuţit, poruncitor al noului învăţător răsuna acuma într-însa, ştergînd urmele străduinţelor lui... Nu se mai putut stăpîni. Lacrimile îi ardeau obrajiii.

Cîteva zile parcă avu o piatră pe suflet. Mai cu seamă dimineaţa, cînd clopotul chema copiii la şcoală, îl cuprindea un dor chinuitor". *(M.P.)*

VODĂ

Meşterul Manole de Lucian Blaga

V. Manole



Zaharia Trahanache v. Trahanache

ZAMFIRA

Nunta Zamfirei de George Coşbuc

Lucian Blaga remarca asemănări şi deosebiri privind specificul viziunii artistice la M. Eminescu şi G. Coşbuc.

„Ca material poetic Coşbuc e mai românesc decît Eminescu, Coşbuc realizează însă românescul prin descrierea vieţii folclorice. De asemenea, şi temperamentul lui Coşbuc e un ecou al temperamentului ţărănesc. Eminescu are un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească, Coşbuc e mai aproape de fenomenele româneşti".

Victor Eftimiu evoca în cuvinte relevante sensibilitatea şi originalitatea creaţiei lui G. Coşbuc: „Coşbuc năvăleşte în literatură ca o revărsare a zorilor, un cîntec de ciocîrlie, (...) în livezi smălţuite cu flori. Aerul sănătos al plaiurilor pătrunde şi înviorează sufletul naţional".

Poetul mărturisea intenţia sa de a realiza o epopee naţională pe motive folclorice şi mitologice româneşti. „De cînd am început să scriu m-a frămîntat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiectele luate din poveştile poporului şi să le leg astfel ca să le dau unitate şi extensiune de epopee". A realizat din planurile sale creaţii inspirate din *marile evenimente din viaţa satului, a omului:* nunta — în *Nunta Zamfirei* şi moartea în *Moartea lui Fulger*.

Poemul *Nunta Zamfirei* a fost publicat în revista „Tribuna" din Sibiu, în anul 1889. Tema, de inspiraţie folclorică, „o feerie nupţială, infuzată cu cîteva elemente de mitologie, sublimată, dintre care mai lămurit transpar dionisiacul şi

panismul. Atmosfera generală este de „vrajă și joc" (Petru Poantă). Cadrul este de basm: „E lung pămîntul, ba e lat, / Dar ca săgeata de bogat"; personajele sînt încîntătoare, mai puțin individualități, mai mult simboluri ale sărbătorii — Viorel: „Un prinț frumos și tinerel" venit dintr-un afund de Răsărit; „roiuri de-mpărați" cu stemă-n frunte și-mbrăcați „Cum astăzi nu-s-toți. „Din fundul lumii, mai din sus"; hainele de pe feciori sclipeau de-argint. Măreția și frumusețea sînt sugerate în strofa devenită celebră pentru eufomie, armonie: Voinicii cai spumau în salt; / Și-n creasta coifului înalt / Prin vulturi vîntul viu vuia, / Vrun prinț mai tînăr cînd trecea / C-un braț în șold și pe prăsea / Cu celălalt" /. Alaiului de nuntă i se alătură splendida imagine a covorului florilor de mai. Și Zamfira face parte din lumea basmului; frumusețea, gingășia, puritatea ei fiind inegalabile: „Și-atunci de peste larg pridvor, / Din dalb iatac de foișor / Ieși Zamfira-n mers isteț, / Frumoasă ca un gînd răzleț, / Cu trupu nalt, cu părul creț, / Cu pas ușor // Un trandafir în văi părea; / Mlădiul, trup i-l încingea / Un brîu de-argint, dar toată-n tot / Frumoasă cît eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea".

Din evocarea dansului reiese faptul că — păstrînd tradiția — jocul este de o desăvîrșită eleganță, studiată chiar, de o rară vrajă în care se prinde și piticul Barbă-Cot: „Trei pași la stînga binișor / Și alți trei pași, la dreapta lor; / Se prind de mîini, și se desprind, / S-adună cerc și iar se-ntind, / Și bat pămîntul tropotind / În tact ușor" /.

Poemul se încheie pe un ton de glumă, specific basmului — patruzeci de zile-ntregi au nuntit — nelipsind urarea de viață lungă pe care Negru-împărat, cu paharul plin „Precum e felul din bătrîni / La orice chef între români,. El a-nchinat //. Și-a zis: — „Cît mac e prin livezi, / Atîția ani la miri urez! / Și-un prinț la anul! blînd și mic, / Să crească mare și voinic, / Iar noi să mai jucăm un pic / Și la botez!"

Se folosesc personificări, hiperbole, metafore, imagini vizuale, auditive, de mișcare; regionalisme, expresii populare dînd basmului un farmec deosebit.

Concluzionînd asupra contribuției lui G. Coșbuc la dezvoltarea limbii și literaturii române, menționăm: continuitatea spiritului național și folcloric al „Daciei literare; pe linia tradiției lui D. Bolintineanu și V. Alecsandri; evocarea

largă a vieții satului românesc sub toate aspectele sociale, naționale, etnografice, punînd în prim plan dragostea, virtuțile poporului, patriotismul său; originalitatea lirismului, lirism obiectiv, cum îl considera și G. Călinescu „mișcarea fiind interioară însă și nu exterioară". G. Călinescu compară desfășurarea cu un ritual al dansurilor barbare, aci litanică, aci simetrică, de unde și teatralitatea poeziei. Petru Poantă reține atenția asupra faptului că țăranul din poezia de dragoste a lui Coșbuc este ipostaza bunului simț al unui popor, ipostaza sa naturală, spirituală care acționeaă gîndind, nu instictual. „Eroii săi" stau de vorbă, dovedesc abilitate într-o natură spirituală, senzuală, și ea cu o mare „poftă de joc". Marin Mincu apreciază că poeziile lui Coșbuc sînt oratorii colective, coruri lirice, arii ale îndrăgostiților (îndrăgostitei și îndrăgostitului), pasteluri senine și feerice, balade cavalerești, feerice — adevărate coruri, arii duete, cîntece, fragmente de operete, operă lirică, recitative, romanțe, lieduri, imnuri, laitmotive.

Poezia lui G. Coșbuc este originală prin: lexic, muzicalitate silabică: imagini sonore, eufonie, aliterație, sistem prozodic (versuri lungi, versuri scurte — care subliniază ideea poetică). Mircea Zaciu compară transfigurarea folclorului la G. Coșbuc cu forme noi, rafinate ca și ale pictorului Țuculescu Tudor Vianu vorbește despre preocuparea lui G. Coșbuc pentru traducere, despre îmbinarea epicului cu liricul, apreciind faptul că poetul manifestă predilecție pentru teme istorice, legendare, situații reale de viață.

Creația lui G. Coșbuc este dominată de echilibru, optimism, ceea ce-i conferă claritate. *(C.B.)*

Zidarii (Meșterii) — personaj colectiv — *Monăstirea Argeșului* — baladă, v. **Manole**

ZBURĂTORUL

— personaj fantastic —

Zburătorul de I.H. Rădulescu

Considerat de G. Călinescu „personalitatea cea mai mare a literaturii române îndată după D. Cantemir", I.H. Rădulescu, prin balada *Zburătorul*, va contribui la întregirea mitu-

rilor prin „mitul erotic, personificare a invaziei instinctului puberal".

Balada evocă într-o confesiune romantică stările tulburătoare pe care le trăieşte eroina baladei — Florica —, primele semne ale dragostei faţă de „vrun zburător".

Apărînd într-o atmosferă de mister fantastică „ca o lumină iute de fulger trecătoare", zburătorul este văzut, mai întîi, ca o „pacoste de zmei"; apoi ca „Balaur de lumină cu coada-nflăcărată / Şi pietre nestimate luceau pe el ca foc" — asemenea unui personaj de basm. Metamorfozat apoi, apare ca un „brad de flăcăiandru, şi tras ca prin inel, / Bălai, cu părul d-aur! da slabele lui vine / N-au nici un pic de sînge, ş-un nas-ca vai de el!"

Zburătorul reprezintă de fapt un simbol al dragostei care surprinde tinereţea ca un blestem al vieţii, prefăcîndu-se în „vis", visul în lipitură şi „lipitura-n zmeu", nemaiputînd să faci nici „decîntătură" nici rugi — fiind potrivită zicala: „Ferească Dumnezeu!"

Considerată capodoperă a poeziei româneşti (G. Călinescu), *Zburutorul* evocă invazia misterioasă a dragostei: „Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se bate, / Mulţimi de vineţele pe sîn mi se ivesc; / Un foc se aprinde-n mine, răcori mă iau la spate, / Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc! // Ah! inimă-mi zvîcneşte!... şi zboară de la mine! / Îmi cere... nu-ş' ce-mi cere! şi nu ştiu ce i-aş da: / Şi cald şi rece, uite că-mi furnică prin vine; / În braţe n-am nimica şi parcă am ceva".

Aşadar *Zburătorul*, fiinţă fabuloasă, este imaginat ca un duh care chinuie somnul fetelor tinere.

Mitul a mai fost preluat şi de Mihai Eminescu, în *Călin (File din poveste)*. *(C.B.)*

ZOE TRAHANACHE

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale.

V. şi **Agamemnon Dandanche**

Zoe, considerată de Pompiliu Constantinescu mai emancipată, mai voluntară „uneşte ambiţia socială şi grija de reputaţie cu amorul clandestin pentru Tipătescu. Într-o genea-

logie posibilă, Veta ar fi mama, Zița fiica ei, iar Zoe fiica Ziței. Trei generații de femei cu psihologii distincte". Și Tudor Vianu o așează pe Zoițica în categoria de femei voluntare, dispusă la orice compromis, inclusiv cel al alegerii lui Cațavencu, folosindu-se de toate mijloacele feminine: lacrimi, leșinuri, și chiar autoritate cu care-l domină pe Tipătescu, la care strigă: „Eu îl aleg, eu și cu bărbatul meu". Aliindu-se cu Cațavencu, în final, Zoe se dovedește o abilă parteneră și de afaceri politice, jucîndu-și șansa prin prisma supunerii totale a lui Zaharia Trahanache, Tipătescu, Cetățeanul turmentat care vede în ea „o damă bună". Ambiguă calificare nu numai comică ci și ironică, sarcastică, tăioasă.

Șerban Cioculescu consideră că *O scrisoare pierdută*, comedie de moravuri politice, este dominată de „personalitatea voluntară a Zoei, a coanei Joițica, a cărei voință este declanșată de alarmanta perspectivă a publicării scrisorii de dragoste a lui Tipătescu și, subsecvent, a compromiterii ei iremediabile".

Drama ei nu este pasională ci una convențională, socială. Avînd un bărbat bătrîn și increzător, Zoe s-a încurcat cu prefectul, imediat după mutarea în capitala unui județ de munte. Nu poate fi vorba despre o legătură secretă, Pristanda cunoaște totul și izbucnește cînd este supus unor situații, cum este cea cu numărarea steagurilor de către Fănică.

Pe Zoe o numește folosind prenumele. Cunoscîndu-și interesele, Zoe nu dă înapoi, pentru a evita dezonoarea, și cedează în privința alegerii lui Cațavencu, fiindcă publicarea scrisorii de dragoste i-ar aduce închiderea drumului de „prima doamnă din județ" și compromiterea prefectului becher, pe post de Don Juan.

Scena V, actul II, pune în lumină agitația eroinei, în confruntarea cu situația limită în care se găsește: „Dumnezeule! Cum o să-și smulgă toți gazeta, cum or să mă sfîșie, cum o să rîză!... O săptămînă, o lună, un an de zile n-are să se mai vorbească decît de aventura asta... În orășelul ăsta, unde bărbații și femeile și copiii nu au altă petrecere decît bîrfirea, fie chiar fără motiv... dar încă avînd motiv... și ce motiv, Fănică!... Ce vuiet! ce scandal! ce cronică infernală!... Și eu, Fănică, în timpul ăsta ce să fac? Să mor? să mor dacă voiești... pentru că după asta nu o să mai pot

trăi". Situaţia fiind mai mult dramatică decît comică, Fănică îi propune să fugă în lume, dovedindu-i dragostea lui. Zoe, deşi îndrăgostită, nu acceptă şi răspunde, după precizarea scriitorului „retrăgîndu-se": „Eşti nebun? dar Zaharia? dar poziţia ta? dar scandalul şi mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre..." Lucidă, un caracter puternic, „o femeie forte", cum apreciază Şerban Cioculescu, îl convinge pe Tipătescu să susţină candidatura lui Caţavencu.

Trahanache rămîne convins de faptul că plastografia lui Caţavencu este reală, mai ales după ce descoperă şi cele două poliţe falsificate. Fidelă, Zoe se pronunţă în legătură cu telegrama de la centru care nominaliza persoana candidatului nou şi necunoscut: „A! nu se poate! Vom lupta contra oricui... vom lupta contra guvernului!"

Emoţia pe care o trăieşte, prin dispariţia lui Caţavencu, este mărturisită deschis: „Dar aste două zile cum am trăit eu?... Ce strîngere continuă de inimă! Ce frică! ce tortură!... Fiecare persoană care-mi iese înainte, fiecare figură pe care o văd, fiecare mişcare ce se face în jurul meu, îmi zdrobeste toată puterea. Fănică, ai milă de mine, o zi încă de astfel de chinuri şi nu mai pot trăi... înnebunesc"...

Emoţia cea mare o trăieşte în momentul în care primeşte de la Cetăţeanul turmentat scrisoarea pe care o citeşte şi o sărută, bucuria transformîndu-se într-un plîns greu de stăpînit. După Şerban Cioculescu, Zoe „este personajul cel mai complex şi mai studiat din comedie, singurul care aduce dimensiunea dramaticului pe acelaş plan — de altfel, ca şi acela, reprezentat de ceilalţi, al comicului — cu cel social. Zoe e prin excelenţă reprezentanta « aparenţelor » a « faţadei » a « lustrului » de onorabilitate care acoperă cu strălucire stricăciunea societăţii..." Pierderea faţadei — nu morale, ci sociale — ar însemna prăbuşirea de pe treapta „cea mai înaltă la pămînt, unde o aşteaptă un şir nesfîrşit de umilinţe". Zoe se salvează, iar comedia rămîne comedie, nu se transformă în dramă. Viaţa pentru Zoe se va scurge normal, afişîndu-se „cuviincios cu Tipătescu", fără a se compromite. Căderea ultimei cortine are loc peste bucuria tuturor, „Zoe şi Tipătescu contemplînd de la o parte mişcarea".

G. Călinescu vorbind despre sentimenţele pasionale la cele patru femei: Zoiţica, Veta, Ziţa şi Miţa republicana,

face, în legătură cu Zoe, următoarele aprecieri: „Zoiţica este distinsă la limită, temătoare de reputaţia ei. N-avem nici-un indiciu că ar fi ignorantă, nici unul că ar fi vulgară, ori lipsită de sentiment. Caragiale a intuit că o «domina bona», o femeie care este idolul bărbaţilor (Trahanache, Tipătescu, Caţavencu, Pristanda) nu trebuie zugrăvită realistic. Zoe e în aza plastică a icoanei, puţin hieratică". *(Ç.B.)*

OPERA LITERARĂ

Opera literară este o creaţie artistică cultă sau populară care exprimă realitatea prin imagini artistice, cu ajutorul ficţiunii (lat. *fictio* „plăsmuire"). Ea reprezintă unitatea dintre conţinut şi formă.

Reflectaţi asupra principalelor idei care contribuie la definirea operei literare, dar şi la atenţionarea noastră asupra dificultăţii definirii operei literare:

- „Sinteză indisolubilă a ideii cu forma" (Hegel).
- „Conţinutul operei literare nu apare decît în unitatea ei formală, şi aceasta nu se întregeşte decît folosind conţinutul. Încercaţi să desprindeţi acest conţinut de forma în care ne apare şi nu veţi mai întîmpina decît năluca lui palidă şi banală" (T. Vianu).
- „Conţinutul şi forma trebuie bine deosebite în artă, dar nu se pot edifica artistic separat, tocmai pentru că este artistică numai relaţia lor, adică unitatea lor" (B. Croce).
- Definită ca o *structură*, critica structuralistă include în opera literară „atît conţinutul cît şi forma în măsura în care acestea sînt organizate în scopuri estetice". Opera se constituie din cuvinte (material), experienţă umană, atitudini şi idei — „într-o operă literară izbutită, materialul e complet asimilat de formă" (R. Wellek şi A. Warren, *Teoria literaturii*).
- „Rostul poetului nu este de a povesti lucruri întîmplate cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întîmpla... întîmplări care ar putea să se petreacă" (Aristotel).

● „Poetul reprezintă în sensul cel mai propriu raportul subiect-obiect — creaţie şi lume... poetul înjghebează, uneşte alege, inventă" (Novalis).

● „O carte nu este şi n-ar trebui să fie niciodată însăşi realitatea" (Sainte-Beauve).

● „Poezia, ca toate altele, este chemată să exprime frumosul, cu deosebire de ştiinţă, care se ocupă de adevăr. Cea dintîi şi cea mai mare diferenţă între adevăr şi frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă. Este dar o condiţie elementară a fiecărei lucrări artistice de a avea un material în care sau prin care să-şi realizeze obiectul... Prima condiţiune, dar e o condiţiune materială sau mecanică, pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică este: ca să deştepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului, şi tocmai prin această poezie se deosebeşte de proză ca un gen aparte, cu propria sa raţiune de a fi.

Cuvîntul prozaic este chemat a-mi da noţiuni, însă aceste noţiuni sînt abstracte, logice, desmaterializate, şi pot constitui astfel un adevăr şi o ştiinţă, dar niciodată o artă şi o operă frumoasă. Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învăluită şi încorporată în formă sensibilă, şi de aceea cuvîntul poetic trebuie să-mi reproducă această formă" (T. Maiorescu, *Condiţiunea materială a poeziei*).

● „O veche împărţire a tuturor obiectelor gîndirii omeneşti face deosebirea între lumea interioară sau sufletească şi între lumea exterioară sau fizică. Însă şi această lume fizică există pentru noi numai întrucît simţim ceva cu prilejul ei. Astfel, toate obiectele gîndirii, fie externe, fie interne, se pot privi împreună şi se pot apoi deosebi dintr-un alt punct de vedere: în obiecte ale raţiunii reci sau logice şi în obiecte ale simţămîntului sau pasionale, deosebire întemeiată pe cunoscuta dezbinare între minte şi inimă.

Prin urmare, iubirea, ura, tristeţea, bucuria, disperarea, mînia etc. sînt obiecte poetice; învăţătura, preceptele morale, politica etc. sînt obiecte ale ştiinţei, şi niciodată ale artelor; singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simţămîn-

tului şi pasiunei, tema eternă a frumoaselor arte" (T. Maiorescu).

Privitor la raportul dintre ficţiune şi realitate, în opera literară, se vorbeşte despre: ficţiune verosimilă (apropiată de realitatea vieţii umane, conferind realităţii „în imagini" atributul de aparenţă, de adevăr, de credibil; exemple: *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, de Camil Petrescu, *Pădurea spînzuraţilor* de Liviu Rebreanu etc.); ficţiune alegorică (personificarea unor concepte abstracte — virtutea, dreptatea, speranţa pot să fie reprezentate ca figuri alegorice; exemple: *Mioriţa*, *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir, *Divina Comedie* de Dante Alighieri, *Ciuma*, de Camus, *Metamorfozele* de Kafka, în fabule, *Luceafărul* de M. Eminescu, *Noapte de decemvrie* de Alexandru Macedonski); ficţiune simbolică (imagine, semn, obiect prin care se sugerează însuşiri, idei, prin asociaţii — albul — puritatea, albastrul — speranţa, coloana infinită a lui Brâncuşi — elanul spre infinit, etc. exemple: *Gargantuia* şi *Pantagruel* de Rabelais, *Povestea lui Harap Alb* de I. Creangă, *Plumb* de G. Bacovia, *Rugăciune* de O. Goga, *Poetul* de G. Coşbuc, *Meşterul Manole* de Lucian Blaga); ficţiune parabolică (alegorie închisă Vianu, — conţinut moralizator; exemple: *Cărţile biblice*, *Fabulele* lui Esop, *Procesul* de Kafka). În accepţiunea modernă, descrifrarea semnificaţiilor se face prin aşa-zisele *„chei"* de intrare în operă — cum este cazul lui Kafka. *(C.B.)*

STRUCTURA OPEREI LITERARE

Tema (gr. *Thema*, lat. *thema* „subiect") este aspectul fundamental de viaţă pe baza căruia scriitorul îşi construieşte subiectul prin transpunere artistică.

În literatura universală şi cea română se pot identifica teme fundamentale cum sînt: *viaţa, moartea, dragostea, ura, parvenitismul, copilăria, natura, războiul, meditaţia asupra timpului* etc. Unele teme se regăsesc în majoritatea literaturilor. Alte teme se conturează după tipul eroilor, cum ar fi: *Prometeu, avarul, geniul nefericit* etc. Tema diferă în func-

ție de capacitatea de creație a scriitorului, de genuri și specii literare, de curentele literare etc.

Motivul (<lat. *motivus*, de la *movere* „ceea ce este mobil, ce se mișcă") reprezintă ideea care stimulează la o acțiune; tema sau ideea principală a unei opere literare, cu semnificații mai largi. Motivul poate fi considerat un pretext în alcătuirea unei opere literare. Într-o operă literară pot exista mai multe motive (a se vedea baladele *Miorița, Monastirea Argeșului*). Motivele circulă în diferite literaturi de la literatura populară la literatură cultă, de la epocă la epocă sau de la curent literar la curent literar.

În ceea ce privește creația eminesciană se rețin ca semnificative următoarele motive: *codrul, teiul, trestia, salcîmul, plopul, foarea albastră, izvorul, lacul, marea, luna, soarele, luceafărul, viața ca vis, identitatea indivizilor prin moarte* etc.

În muzică termenul semnifică cel mai mic element constitutiv al unei compoziții muzicale.

Laitmotivul (germ. *leitmotiv*, „motiv conducător") denumește motivul sau tema care revine pentru a caracteriza personaje, situații. Laitmotivul poate fi o idee, o sintagmă (construcție), cuvinte, formule ce revin în opera literară (sau situații colocviale). Exemple: *floare albastră* (*Floare albastră* de M. Eminescu), *plumb* (*Plumb* de G. Bacovia etc.).

Ideea reprezintă atitudinea scriitorului față de tema abordată, semnificațiile operei.

Subiectul (< lat. *subjectus* „ceea ce este de spus, subordonat") denumește faptele și întîmplările dintr-o operă epică sau dramatică cu ajutorul cărora sînt caracterizate personajele, se explică raporturile dintre ele. Subiectul cuprinde în structura sa: *expozițiunea, intriga, conflictul, desfășurarea acțiunii, punctul culminant* și *deznodămîntul*.

Existența intrigii este obligatorie, prin intrigă se declanșează conflictul.

Ordinea momentelor subiectului, precum și existența tuturor nu este obligatorie (*schița*). Pentru subiect se mai folosește și denumirea de *fabulație*.

Subiectul presupune deci existența unei acțiuni (sau mai multe paralele) care trezește interesul cititorului.

ATENȚIE! Operele literare aparținătoare genului liric nu au acțiune — deci nici subiect. Chiar și în unele opere epice în versuri nu se vorbește de acțiune ci de tablouri, simboluri (în loc de personaje) — *Miorița, Monastirea Argeșului, Luceafărul* de M. Eminescu, *Noapte de decemvrie* de Al. Macedonski.

Unele opere epice sau dramatice au acțiuni paralele, ceea ce face să se discute de *planuri paralele*, începutul fiind legat de creațiile lui Balzac; în literatura română, în creațiile lui Liviu Rebreanu *(Ion, Răscoala)*, M. Sadoveanu *(Frații Jderi)*, G. Călinescu *(Enigma Otiliei)* etc. *(C.B.)*

PERSONAJUL LITERAR

Personajul (< fr. *personnage*, din lat. *persona* „deschizătură în masca actorilor antici, prin care ieșeau vorbele actorilor). Pentru personaj se mai folosesc și termenii de: *imagine-personaj, erou, figură*. În operele literare aparținînd genului epic personajele se caracterizează direct, de către autor; prin autocaracterizare (gînduri, gesturi, vorbire, acțiune, îmbrăcăminte) sau de către celelalte personaje. În operele literare aparținînd genului dramatic, caracterizarea de către autor apare în indicațiile scenice și în lista de personaje. După importanță se vorbește despre: *personajul principal* și *personajul secundar*; după valorile etice pe care le reprezintă; *pozitiv* și *negativ*. De asemenea, personajele pot fi *individuale* sau *colective*. În opera literară se mai pot identifica și personaje *feminine*, personaje *masculine*.

După trăsăturile pe care le reprezintă, în diferite perioade ale istoriei literaturii, ale evoluției s-a conturat: *personajul clasic* cu caracter puternic, dominat de atitudini eroice, morale, creînd eroi ideali (eroii din tragediile antice, din operele istorice (Antigona, Alexandru Lăpușneanu, Avarul etc.); *personajul romantic* cu un caracter excepțional, propriu romantismului, dominat de atitudini excepționale, cu trăiri complexe care acționează în situații excepționale — miticul, legendarul se împletesc cu realitatea (Ștefan cel Mare din: *Dumbra Roșie* de V. Alecsandri, *Frații Jderi* de M. Sadoveanu,

din *Muma lui Ştefan cel Mare* de D. Bolintineanu, *Despot-Vodă*, din drama lui V. Alecsandri etc.); *personajul realist* tipic, propriu realismului, reprezentînd obiectivitatea, tipicitatea (împrejurări tipice, personaje tipice) şi fiind influenţat de evenimentele sociale.

Este prezent aspectul critic. Sînt ilustrative tipurile: arivistului, parvenitului (Julien Sorel din *Roşu şi Negru* a lui Stendhal, Dinu Păturică din *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, Tănase Scatiu din *Viaţa la ţară* de D. Zamfirescu). Personaje realiste apar la scriitori cum sînt: I.L. Caragiale, I. Slavici, I. Creangă, L. Rebreanu, G. Călinescu, Marin Preda, Eugen Barbu, Augustin Buzura.

Considerînd raportul personajelor cu realitatea, ele pot fi: *legendare*, *fantastice*, *alegorice*, *istorice* etc. Caracterizarea personajelor este foarte importantă în cazul elaborării unui comentariu literar şi ea trebuie să ţină seamă de: acţiunile în care apar personajele, portretele realizate de scriitor sau de către alte personaje, de limbaj, de nume (onomastică), de mediul social, de natură (acolo unde este cazul — acord sau dezacord cu stările sufleteşti ale personajelor), de formaţie intelectuală, de rafinamentul scriitorului în investigarea şi relevarea particularităţilor psihologice. Atenţie la personajele *simbolice*, *alegorice*, *miraculoase*.

MODALITĂŢI DE EXPUNERE ÎN OPERA LITERARĂ

1. *Naraţiunea* (< fr. *narration*, lat. *naratio* „povestire istorisire") este un procedeu literar propriu genului epic (în *versuri* — fabula, balada, epopeea, poemul; în *proză* — schiţa, nuvela, romanul, basmul, povestiri). Naraţiunea se desfăşoară în *timp*, identificîndu-se momente principale sau momente secundare. Naraţiunea poate fi parte integrantă şi în compoziţiile oratorice, dramatice, istorice.

După formă, naraţiunea este în *versuri* sau în *proză*; după raportul narator-operă — naraţiunea se clasifică în naraţiune *subiectivă* şi naraţiune *obiectivă*; după conţinutul operei (temă) naraţiunea este denumită — *istorică*, *ştiinţi-*

fică, umoristică etc. Uneori diferențierile sînt dificile, avînd în vedere elementele de interferență din opera literară (*Romănii sub Mihai-Voievod Viteazul* de N. Bălcescu, *Dumbava Roșie* de V. Alecsandri).

2. *Descrierea* (< fr. *décrir*, lat. *describere* „a descrie, a zugrăvi") este procedeul literar constînd în zugrăvirea unor trăsături ale obiectelor, fenomenelor, personajelor. *Pastelurile* sînt opere literare descriptive. În genul epic: cele mai răspîndite tipuri de descriere identificate în opere sînt: *pastelul, peisajul, descrierile de interioare, de natură.* Sînt recunoscuți pentru talentul în ce privește arta descrierii scriitorii: V. Alecsandri, G. Coșbuc, M. Sadoveanu, N. Bălcescu, Al. Odobescu, Calistrat Hogaș, Ioan Pillat etc.

De asemenea, sînt cunoscute și alte tipuri de descrieri ca: fantastică, romantică, realistă, științifică, poetică, retorică (N. Bălcescu — descrierea Ardealului), naturalistă (creațiile lui Liviu Rebreanu — *Ion, Răscoala*; B.Șt. Delavrancea — *Soție, Milogul, Trubadurul, Hagi Tudose* — nuvele).

Această clasificare avînd mai mult rol didactic, nu exclude interferențele între diferitele tipuri de descrieri.

3. *Dialogul* (< fr. *dialogue*, lat. *dialogus*, din „gr. *dialogos* „vorbire cu cineva, convorbire filozofică") este procedeul literar care presupune alternarea de replici între două sau mai multe persoane, caracteristic operelor literare epice și dramatice. Procedeul facilitează evidențierea gîndurilor și sentimentelor personajelor, contribuind la creșterea dramatismului acțiunii, la desfășurarea ei într-un tempo susținut, devenind mai interesantă. În dramaturgie procedeul este fundamental, propriu. Se folosește și *dialogul interior*, pentru sondarea stărilor sufletești, cum este cazul în unele opere literare ca: *Hagi Tudose* de B.Șt. Delavranceă, *Moromeții* de Marin Preda, *Dan, Căpitan de plai* de V. Alecsandri.

Dialogul contribuie la creșterea conflictului. În lirică, dialogul este mai rar — în cazul unor confesiuni — (*Revedere* de M. Eminescu, mai ales în lirica populară — doine.

Termenul este folosit și pentru a denumi scrierile concepute sub forma unor convorbiri între personaje (două sau mai multe) mai ales pe teme filozofice. Astfel, sînt cunoscute în cultura universală: *Dialogurile* lui Platon, *Dialogurile* lui Torquate Tasso. În literatura noastră: *Dialogul pentru*

Începutul limbei române între nepot și unchi de Petru Maior, *Dialogul sàu gîlceava sufletului cu trupul* de D. Cantemir etc.

4. *Monologul* (< fr. monologue, gr. *monologos* „vorbire de unul singur") reprezintă procedeul literar prin care un personaj, fiind singur, vorbește cu sine însuși. Apare mai mult în teatru. În epica modernă — în roman mai ales — este cunoscut sub forma *mologului interior*. Sînt celebre, în literatură: monologul lui Hamlet din *Hamlet* de Shakespeare; al lui Figaro, din piesa cu același nume a lui Beaumarchais; în literatura noastră: monologul lui Despot-Vodă, în închisoare, din drama cu același nume a lui V. Alecsandri; al lui Ștefan cel Mare, din *Apus de Soare*, de B. Șt. Delavrancea. În roman la: Marcel Proust, J. Joyce, iar în literatura română, la Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu. Monologul contribuie la creșterea tensiunii psihologice. *(C.B).*

GENURI ȘI SPECII LITERARE

Genul literar (fr. *genre littéraire*, cf. lat. *genus*, „neam, rasă, fel, mod") este definit ca o categorie a teoriei literare care reunește opere asemănătoare prin raportul dintre artist și realitatea obiectivă exprimată, prin modalitatea specifică de a înfățișa omul, acțiunile și stările sale sufletești, prin specificul de structură compozițională, prin procedeele artistice comune, devenite tradiționale.

În teoria literaturii s-au încetățenit drept mijloace de expresie artistică trei genuri literare fundamentale: *liric, epic, dramatic.*

Teoria genurilor literare s-a constituit în epoca Renașterii Teoria clasică a genurilor are caracter normativ. Boileau este cunoscut pentru teoria sa rigidă asupra genurilor — susținînd puritatea fixitatea, ierarhizarea.

Teoria modernă a genurilor, constituită în secolul al XIX-lea de către romantici, a susținut interferența între genuri, nelimitarea numărului acestora, refuzul dogmelor în ceea ce privește respectarea anumitor norme.

Genurile evoluează, înscriind în contemporaneitate tendințe noi: teatrul epic, poemul liric, tragicomedia — ca *forme noi de expresie.*

R. Wellek și A. Warren definesc, în *Teoria literaturii*, genul literar: „Genul literar reprezintă, ca să spunem așa, o sumă de procedee estetice aflate la dispoziția autorului și care sînt inteligibile pentru cititori".

Într-un mod asemănător definește și Adrian Marino genul literar în *Dicționarul de idei literare*: „Genurile literare oferă o serie de cadre și tipare, care, în anumite condiții și limite bine determinate, se dovedesc parțial utile, chiar necesare".

Reiese oportunitatea grupării operelor literare după genuri — atît pentru creator, cercetător, cît și pentru cititor — lectura realizîndu-se dintr-o perspectivă științifică, avizată.

Fiecare gen literar are un mod de expresie artistică propriu, implicînd aspectele de: compoziție, vocabular, sintaxă, figuri de stil.

Specia literară (lat. *species* „specie" și *litterarius*, derivat din *littera* „slovă") definește subdiviziunea unui gen literar.

Nevoia de a ține seama de regulile proprii speciei literare are în vedere, pe de o parte, necesitatea înțelegerii istoriei literare care, într-un anumit sens, este și o istorie a evoluției speciilor literare, cît și pe cea legată de stabilirea contribuției scriitorilor la apariția și dezvoltarea unor anumite specii literare. Clasificarea operelor are și avantajul de a putea determina unele particularități tematice sau formale proprii care, și în cazul genurilor și speciilor literare, se întrepătrund și se suprapun adesea. Uneori specia literară putînd înregistra la rîndul său diferite subdiviziuni.

Genurile fundamentale: *liric, epic, dramatic.*

Alte genuri incluse în literatură: *oratoric, istoric didactic, epistolar*. Ele sînt considerate, astăzi ca genuri de graniță, între literar și nonliterar.

I. G e n u l l i r i c cuprinde:

1. L i r i c a o r a l ă (populară), cu speciile:

— *doina:* de dor, de jale, de voinicie, de cătănie, de înstrăinare etc.;

— *cîntecul:* haiducesc (voinicesc), de leagăn, ritual, de muncă, al obiceiurilor (colinde), al miresei, bocetul, de lume;

— *ghicitoarea; strigătura; proverbul; zicătoarea.*

2. L i r i c a s c r i s ă (cultă), cu speciile: *elegia ; oda ; pastelul ; idila ; cîntecul ; meditația; imnul ; satira ; pamfletul ; epigrama.* Poezii cu formă fixă: *sonetul ; rondelul ; madrigalul ; glosa ; gazelul.*

II. G e n u l e p i c

1. O r a l (popular),
   a) *în versuri:* balada, legenda
   b) *în proză:* legenda, basmul, snoava
2. S c r i s (cult)
   a) *în versuri:* balada, poemul, epopeea, legenda, fabula
   b) *în proză:* anecdota, schița, nuvela, romanul, reportajul, eseul, amintirea, memoriile, jurnalul etc.

III. G e n u l d r a m a t i c

1. O r a l (popular): vicleimul, irozii, jocurile cu măști și păpuși.
2. S c r i s (cult): tragedia, comedia, drama, farsa, vodevilul, melodrama.

A l t e g e n u r i ș i s p e c i i

I. O r a t o r i c: — *discursul* (academic, religios, ocazional, solemn, politic, judiciar — în fața judecătorilor); se mai pot aminti: predica, precuvîntarea, predoslovia (ultimele însoțind, deschizînd unele opere literare din literatura veche — mai ales); *alocuțiunea ; disertația ; toastul.*

Menționăm personalități care s-au impus prin arta oratorică: Mitropoliții *Varlaam, Antim Ivireanu* (predici sau didahii); Gh. Lazăr; Simion Bărnuțiu (*Discurs rostit la Blaj,* 1848); Mihail Kogălniceanu *(Cuvînt introductiv la cursul de Istorie Națională, Discursul pentru îmbunătățirea soartei țăranilor ; Discursul ținut la Congresul de la Berlin* 1878; *Discursul cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la înființarea Academiei Române) ;* Alexandru Odobescu, Titu Maiorescu (este socotit printre reprezentanții elocinței românești — 5 volume de *Discursuri parlamentare*); Barbu Ștefănescu Delavrancea (*Patria și patriotismul ; Estetica limbii populare* — discurs de recepție la Academie); Barbu Catargiu; Vasile Boerescu; Vasile Conta; I.C. Brătianu; Take Ionescu; Niculae Filipescu; Nicolae Iorga; Nicolae Titulescu.

II. Istoric cuprinde speciile literare care se apropie de literatura poetică prin stil şi sensibilitate: *amintirea, memoriul, biografia, autobiografia, monografia, cronica* şi *istoria*. Menţionăm: *Amintirile de la Junimea* de Gh. Panu şi I. Negruzzi; *Memoriile Regelui Carol I; Războiul nostru în note zilnice* de N. Iorga; *Pictorul Grigorescu* de Al. Vlahuţă; *Studii arheologice* de Al. Odobescul; *Ion Vodă cel Cumplit* de B.P. Hasdeu, *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul* de N. Bălcescu etc.

III. Didactic — cuprinde, de regulă, specii literare care au tendinţa de a instrui, cum sînt: *poemul didactic, fabula, proverbul, snoava, ghicitoarea*. De exemplu: *Munci şi zile* de Hesiod, *Georgicele* de Vergiliu, *Arta poetică* de Boileau.

IV. Epistolar — cuprinde scrieri care au particularităţi comune, în funcţie de conţinut, de adresant, de scopul comunicării. Termenul care defineşte genul respectiv sînt *scrisorile* — comunicări trimise cuiva prin poşta sau alt intermediar. Uneori adresantul poate fi imaginar. Se cunosc următoarele tipuri de scrisori: telegrama, biletul, cartea poştală ilustrată, scrisoarea care poate fi oficială, familială, amicală, de mulţumire, de felicitare, de rugăminte, de dragoste, de invitaţie, de condoleanţe, de justificare. Scrisorile presupun folosirea unor formule, cum ar fi: formula de adresare, de încheiere, dat. E util să reţinem că stilul trebuie să fie cît se poate de academic, sobru, ştiut fiind faptul că scrisoarea, indiferent de felul ei, îţi reprezintă personalitatea.

REŢINEŢI! Se discută din ce în ce mai puţin despre delimitarea foarte strictă a genurilor literare şi chiar a speciilor. Tot mai mult este identificată interferenţa genurilor — liricizarea scrierilor epice, dramatizarea în plan compoziţional a epicului, apariţia unor noi structuri cum sînt: teatrul epic, poemul liric, tragicomedia, melodrama etc. *(C.B.)*

CURENTE CULTURALE ŞI LITERARE

● Curentul literar (fr. *courant littéraire*) sau artistic este definit ca o mişcare literară sau artistică ce reuneşte un număr de scriitori sau artişti, pe baza unor sensibilităţi comune, a unui program estetic relativ comun.

• Trăsăturile caracteristice: programe, teme, stil, specii literare, structură tipologică, tip estetic permanent care depăşeşte dimensiunea istorică (T. Vianu).

• Interferenţele curentelor; continuitatea activităţii de creaţie în curente diferite, face dificilă încadrarea, cu stricteţe, în anumite curente.

• Cînd perioada de maturizare a curentului se anticipează, în formula termenului se foloseşte prefixul *pre* — *preromantism*, *preclasicism*; dacă se continuă după stingerea curentului se foloseşte în denumire prefixul *ne* — *neoclasicism*, *neoromantism*.

• Apar ca polemici, ca opoziţie împotriva concepţiei anterioare.

• Mai greu se poate vorbi de unicitatea, singularitatea unui scriitor în ceea ce priveşte naşterea unui curent literar. Adrian Marino face deosebirea, în *Dicţionarul de idei literare*, între *curent* şi *mişcare literară*, primul implicînd grupări mai mari de scriitori pe baza unui program estetic, pe cînd mişcarea literară poate denumi orice tendinţă, presupunînd grupări de scriitori de mai mică amploare.

G. Călinescu atrage atenţia în *Principii de estetică* asupra faptului că nu pot exista curente pure, ele interferîndu-se: „Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e clasic şi romantic. Clasicismul elin e şi clasic şi romantic. Romantismul modern e şi romantic e şi clasic. Clasicism-romantism sînt două tipuri ideale inexistente practic în stare genuină, reperabil numai la analiză în retortă"

• În evoluţia istorică a literaturii se pot identifica mai multe curente — unele avînd un caracter mai mult cultural: umanismul, iluminismul, clasicismul, romantismul, realismul, naturalismul, parnasianismul, simbolismul, dadaismul, expresionismul, impresionismul etc.

UMANISMUL

Mişcarea culturală cunoscută sub numele de *Renaştere* sau *Umanism* s-a manifestat în secolele XIV-XV şi XVI mai întîi în Italia şi apoi în întreaga Europă.

Interes pentru ştiinţă, artă, pentru dezvoltarea armonioasă a spiritului uman, pentru eliberarea fiinţei umane de orice constrîngeri şi manifestarea multilaterală.

Redescoperă filozofia antică, greacă şi latină, la fel limbile respective. Se dezvoltă: filozofia, filologia, literatura, pictura, sculptura, arhitectura, astronomia. Încrederea în raţiune, în valorile modelatoare ale culturii; armonie între om şi natură. În lupta împotriva dogmatismului, a fost ars pe rug, ca eretic, Giordano Bruno.

Reprezentanţi: *În cultura universală:* F. Petrarca, G. Boccacio, Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti — Italia; R. Rabelais, P. Ronsard — Franţa; Martin Luther — Germania; Thomas Morus, W. Shakespeare — Anglia; Erasmus din Rotterdam supranumit „prinţul umanismului" — Ţările de Jos. *În cultura română*: Nicolaus Olahus — Transilvania, voievozii: Ştefan cel Mare, Neagoe Basarab, Constantin Brîncoveanu; Udrişte Năsturel, Nicolae Milescu, Simion Ştefan, Dosoftei, Antim Ivireanu, Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir. Ideile susţinute de cronicari: etnogeneza românească (originea, română, unitatea şi continuitatea poporului nostru); lupta pentru independenţă naţională; reflecţia filozofică asupra condiţiei omului — M. Costin, *Viaţa lumii* — tema *fortuna labilis* — fragilitatea fiinţei umane.

Permanenţe ale umanismului în cultura română, după secolul al XVIII-lea: I.H. Rădulescu, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Titu, Maiorescu, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, G. Călinescu.

ILUMINISMUL

Mişcare filozofică, ştiinţifică, estetică, literară care s-a manifestat în Europa — în secolul al XVIII-lea cunoscută şi sub *epoca luminilor* sau *lumirism*. Ţările unde se manifestă mai întîi sînt Anglia şi Franţa.

Începutul se leagă de anul 1688 — cînd se votează în parlamentul Angliei *Declaraţia drepturilor* care fundamentează libertatea şi drepturile oamenilor.

În Franţa, iluminismul va cunoaşte împliniri şi progrese deosebite prin realizarea strălucitei lucrări de sinteză — filozofică, estetică şi social-politică — *Enciclopedia* la care au

colaborat personalități ale culturii universale: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Holbach, Helvétius etc.

Trăsături: raționalismul, spiritul laic, toleranță religioasă, emanciparea prin cultură și educație a poporului.

Se pun în circulație concepte ca: egalitatea și dreptul natural, suveranitatea poporului, sistem de guvernare prin monarhia luminată — republica (Monarhul un om luminat — filozof pentru a armoniza interesele claselor). Prin: „luminare", toleranță, cultură, bună-înțelegere și muncă omul poate ajunge la o percepere rațională și universală și la stăpînirea lui.

Reprezentanți: *În cultura universală:* Franța — Montesquieu *(Scrisori persane)*, Voltaire *(Brutus, Zadig, Candid* — tragedii), Diderot (*Cugetări filozofice, Nepotul lui Rameau* etc.), Beaumarchais *(Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro)*; Anglia — Daniel Defoe *(Robinson Crusoe)*, J. Swift *(Călătoriile lui Guliver)*; Germania — Lessing (*Laocoon*, drama *Nathan înțeleptul* etc.); Italia — Carlo Goldoni (*Bădăranii, Hangița* etc.); Rusia — Rodiscev *(Călătorie de la Petersburg la Moscova)*; *În cultura română:* Școala ardeleană: Samuil Micu, Petru Maior, Gh. Șincai, I. Budai Deleanu — mișcare politică (drepturile românilor în Transilvania), mișcare ideologică (lucrări istorice, filozofice (unitatea, originea romanică, continuitatea poporului și a limbii române), mișcare culturală (înființarea de școli, manuale cărți) mișcare literară (*Țiganiada* — I. Budai Deleanu; în Țara Românească: Gheorghe Lazăr, Dinicu Golescu; în Moldova: Gheorghe Asachi.

CLASICISM

Termenul comportă sensuri largi exprimînd o atitudine estetică fundamentală ce se caracterizează prin tendința de a observa fenomenele în contextul universului și de a le închega într-un sistem proporțional și armonios, corespunzător frumosului și concordant cu norme raționale care impun tipuri model, perfecțiunea, idealul.

Curentul se definește ca o mișcare artistică și literară care provomează ideile de echilibru și armonie a ființei umane, constituite în modele durabile și care se pot regăsi în timp. De aici întoarcerea la antichitatea greacă și latină. Sînt relevante sculpturile lui Fidias (care e condus și lucrările de pe Acropola Atenei), arhitectura clădirilor de pe Acropole, tragediile lui Eschil, Sofocle, Euripide, *Artele poetice* ale lui Aristotel și Horațiu etc.

Curentul clasicismului definit ca atitudine estetică fundamentală de observare și realizare a unui sistem armonios, stabil, proporțional, dominat de elementele frumosului, în concordanță cu norme specifice (cele trei unități în dramaturgie) tinde spre un tip ideal, echilibrat, senin, al perfecționării formelor. A apărut în Franța, în secolul al XVII-lea (înaintea iluminismului) extinzîndu-se în întreaga Europă. S-a manifestat în toate artele — literatură, pictură, muzică, în arhitectură.

Trăsături: regula celor trei unități în dramaturgie (loc, timp, acțiune); puritatea genurilor și a speciilor literare; întîietatea rațiunii; imitarea modelelor greco-romane; cultul pentru adevăr și natural (în literatură), înfrumusețarea și înnobilarea naturii (în pictură); promovarea virtuții — propunînd un tip ideal de om virtuos, multilateral, complet (tip social — excepțional, unic — un model); natura se subordonează idealului uman — caracter moralizator.

Cultivă trăsături distincte — curajul, vitejia, generozitatea sau lașitatea, avariția, naivitatea.

Puritatea stilului, sobrietatea, *stil înalt* nu amestecul de stiluri.

Prin extensie, termenul se folosește și pentru a denumi perfecțiunea, armonia.

Reprezentanți în literatura universală: Corneille, Racine, Mollière, Boileau, La Fontaine, La Bruyère.

În literatura română — secolul al XVIII-lea și al XIX-lea îndeosebi. Astfel: elemente în *Țiganiada* de I. Budai Deleanu, creațiile lui V. Alecsandri, Al. Odobescu, *Caracterurile* de B.P. Mumuleanu, operele lui M. Eminescu, I. Creangă, I.L. Caragiale, I. Slavici — perioada marilor clasici. Predilecție pentru speciile: odă, epigramă, idilă, rondel, epistolă, satiră, fabulă, comedie, tragedie.

Clasicism vienez — perioada de istorie a muzicii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, ilustrată de personalităţi a căror creaţie se remarcă prin armonie compoziţională: Haydn, Mozart, Beethoven.

ROMANTISM

Termenul comportă sensuri largi, diferite, în concordanţă cu scopul urmărit, afirmîndu-se ca o reacţie faţă de clasicism. Exprimă atitudinea estetică caracterizată prin relevarea aspectelor concrete, istorice — opuse tipurilor eterne şi abstracte ale clasicismului. Afirmă factorul emoţional, al imaginaţiei, al sensibilităţii, al subiectivităţii, spontaneităţii cu tendinţa de evaziune în vis, în trecut, în exotism.

Romantismul se constituie ca mişcare artistică la sfîrşitul secolului al XVIII-lea în Anglia şi Germania, iar în secolul al XIX-lea în Franţa. S-a extins în toată Europa şi aproape în toate ţările lumii. Curentul a fost anticipat de *preromantism*. A afirmat specificul naţional, mai ales în Anglia, Germania, Italia.

Caracteristici: introduce noi categorii estetice — urîtul, grotescul, macabrul, fantasticul, aspiraţia spre originalitate, libertatea formelor — introducerea de noi specii: drama romantică, meditaţia, poeme filozofice, nuvela istorică, inovaţiii prozodice; primatul subiectivismului, al pasiunii, al fanteziei — supunîndu-se genul liric; cultivarea specificului naţionalul prin istorie, folclor, natură etc.; folosirea antitezei — în structura poeziei şi în conceperea personajelor; îmbogăţirea şi lărgirea limbii literare prin includerea limbii populare, a arhaismelor, regionalismelor a argoului etc.; personaje excepţionale în împrejurări excepţionale.

Reprezentanţi: în *literatura universală*: V. Hugo — care publică *Prefaţa* la drama *Cromwell* (1827), considerată ca un manifest al romantismului european; Lamartine, Vigny, Musset, G. de Nerval (Franţa); Schiller, Heine, Grimm (Germania); Byron, Schelley, Keats, Scott (Anglia); Manzoni, Leopardi (Italia), Puşkin, Lermontov (Rusia); în *literatura română:* cunoaşte trei etape: 1) *romantis-*

mul și *preromantismul* scriitorilor de la 1848—1870 — romantism vizionar, patriotic: I.H. Rădulescu, V. Cârlova, N. Bălcescu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Al. Russo, Andrei Mureșanu, Al. Odobescu, B.P. Hasdeu; 2) *romantismul eminescian* — considerat și ca ultima etapă a romantismului universal; 3) *romantismul posteminescian* identificabil în curentele — semănătorism, simbolism: Al. Macedonski, O. Goga, Șt.O. Iosif, B.Șt. Delavrancea.

Ecouri ale romantismului se regăsesc și în etapele ulterioare ale literaturii pînă astăzi.

În *artele plastice:* Delacroix, Grosz, Devéria, Rude, Turner etc.; *la noi* — C.D. Rosenthal, Th. Aman, N. Grigorescu (creația de tinerețe).

În *muzică* Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Ceaikovski, Verdi, Wagner, Berlioz, Paganini, Liszt, Weber, Bruckner, G. Mahler, R. Strasuss — au reprezentat și postromantismul. Apare *liedul*, drama muzicală wagneriană.

Romantismul poate fi considerat unul din curentele larg reprezentate în cultura universală.

REALISM

Termenul denumește concepția artistică, literară care are ca preocupare reprezentarea obiectivă, veridică a realității. A apărut în Franța, la mijlocul secolului al XIX-lea ca o reacție antiromantică.

A fost folosit pentru prima dată în 1850— aplicat cu înțelesul modern în pictura lui Gustave Courbet, iar în 1857 de romancierul Jules Hussan (Champfleury) considerat și teoreticianul realismului.

Caracteristici: obiectivitatea, tipicul (împrejurări tipice, personaje tipice), tendință critică; personaje realiste, complexe — arivistul, avarul, sceleratul, inocentul, lipsa idealizării, stil sobru, impersonal.

Reprezentanți: în *literatura universală* Balzac, Merimée, Stendhal, Thackery, Flaubert, Ch. Dikens, Tolstoi, Dostoievski, Ibsen, Gogol.

În literatura română: Nicolae Filimon, I. Creangă, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, G. Călinescu, Marin Preda etc.

G. Călinescu în studiul *Clasicism, romatism, baroc* — vorbind despre curente literare —, susţinînd ideea că acestea nu există în stare pură.

NATURALISM

Curent literar constituit în Franţa, ca o prelungire a realismului, între 1860—1880, sub influenţele realismului lui Flaubert şi a pozitivismului lui Taine, răspîndit în toate ţările lumii.

Teoretizat de E. Zola în *Romanul experimental* — 1880.

Caracteristici: foloseşte metodele de investigare proprii ştiinţelor exacte; observaţia minuţioasă, reproducerea totală a realităţii — a naturii umane primare; ereditatea şi mediul — personajul în relaţie cu ereditatea bolii, instincte, aspecte sumbre, crude; utilizarea tuturor domeniilor limbajului.

Reprezentanţi: *în literatura universală*: E. Zola, G. de Maupassant, A. Daudet, Martin du Gard (Franţa) G. Hauptmann (Germania); Th. Dreiser (America etc.); *în literatura română*: I.L. Caragiale, B.Şt. Delavrancea L. Rebreanu. *(C.B.)*

CLASICISM, ROMANTISM, BAROC

G. Călinescu

În Dominion Muscum din Ottawa se află un stîlp totemic pe care sînt sculptaţi, suprapuşi, doi indivizi monstruoşi, cu aspect de foetus. O sculptură melanesiană din insulele Salomon (Tocadero, Paris) înfăţişează o figură prelungă ca un cap de pipă, cu ochi holbaţi, gură cu dinţi scrişniţi de rozător, pumni strînşi lîngă bărbie.

Arta asiată în general cultivă monstrul şi animalul. Zeiţa sumeriană Ninkhursag, simbolizînd maternitatea, avea chip de vacă. Regele Sargon de pe relieful de la Korsabad (Luvru, Paris) are picioare cu arşici ca de leu, mîini leonine, plete,

barbă frizate zoologic. Horus, creatură a Isidei și a lui Osiris, are corp uman, față de șoim. Sfinxul e o enigmatică figură umană cu piept de leu. Buddha dintr-un templu din Java Centrală prezintă o figură hieratică, zîmbitoare, voluptoasă, morbidă, însă cu ceva de reptilă la piele. În templul din Elefanta se vede un cap tipartit, un monstru catifelat cu buze groase. Dealtfel interiorul unui templu buddhist e izbitor prin acele nenumărate divinități, ipostaze ale lui Buddha cu aspect teratologic și amenințător (deși totul se reduce la expresia unor atribute și atitudini), zei cu 4 picioare, cu 4, 6, 8, 12 mîini, cu 4 pînă la 11 capete, roșii, verzi, albaștri, galbeni. Naraka, zeițele terifice infernale, au toate trup omenesc și cap de fiară: de tigru, șacal, vultur, corb, cal, mistreț, șarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou, capră, elefant. Divinitatea care patronează aceste spăimi, Mahāsriheruka, posedă 3 fețe, 6 mîini și 4 picioare, adevărat crab policrom, negru, alb, roșu. În templul lui Vișnu din Srirangam, se vede un șir de pilaștri-cariatide cu cai ridicați în două picioare sub care e o mare pululație de corpuri umane și ornamente, pe dedesubt.

În arhitectură, templul extrem-oriental amintește prea de aproape geologia și mineralogia. Monumentul complex din Borobudur (Java Centrală) e o adevărată geodă, un grup uriaș de cvarturi mărite. Templele hinduse în genere par piscuri calcaroase sau clorurcase sculptate de un lichid corosiv. E greu să deosebești templul de munte și muntele de templu. Suprafața lui are complicația corpurilor cristalizabile și un desen inextricabil ce pare mai mult un produs exotic al naturii. Cînd aspectul e simplu, consternează dimensiunile. Piramidele nu impresionează, euritmic, ca figuri geometrice, ci prin insolența lor misteriasă de „erupții faraonice". Coloanele prea masive și umbroase ale templelor, constituind fiecare în parte un edificiu fioros, evocă prea de aproape natura climelor calde.

Printre ele înaintezi ca într-o pădure de conifere tropicale.

Mireasma și temperatura pe care le întrețin covirșesc sentimentul geometriei. Chiar mai spre noi, interiorul Moscheei din Córdoba pare a fi o pădure de palmieri.

Coloanele și arcurile foarte ridicate prin trunchiuri piramidale și plastice, striate în maniera sieneză, fac un violent

joc de umbră și lumină și dau impresia clătinării la vînt. El patio de los Leones în Alhambra de Granada e o oază artificială între palmieri, cu tavan în stalactite, urmărind în mod evident refrigeranța.

Arta de tip asiat desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în fața cristalelor și a animalității monstruoase, strivindu-l sub formele iraționale mineralogice, botanice și zoologice. Un rac gigantic, un elefant spun mai mult omului primitiv și asiatului decît chipul uman, și plodul cu înfățișare batraciană dă o intuiție mai nimerită a înrudirii formelor din cele trei regnuri. De aceea antomia din sculptura primitivilor are așa de des caracter foetal.

Gîndirea buddhistă concordă cu această viziune a insignifianței omului într-o lume obscură, fără logică. Putem spune că in acest asiatism plastic stă embrionul brutal al romantismului.

Într-o formă moderată, desconsiderarea asiată a omului se revede în arta romantică și gotică. Trecînd cu vederea monstruozitatea și disproporția figurilor umane, datorite și insuficienței tehnice, este vădit că individul e tratat ca un simplu element decorativ fără nici o valoare în sine. Timpanele portalelor de catedrală înfățișează scene de infern, în care generația e totul și personalitatea nimic.

Omul e înghesuit într-o serie de damnați, amestecat cu balauri și diavoli. Gurile se cască hidos de spaimă, niște mîini uriașe gîtuie un omuleț ca un copil. Chiar cînd chipurile se mai înseninează rămîne obiceiul îngrămădirii narative pe un spațiu arhitectural îngust, fiindcă artistul nu vrea să reprezinte oameni, ci genul uman în chinurile Gheenei.

Universul zdrobește individul.

Arhitectura gotică se înrudește pe de altă parte cu cea hindusă prin aceea că templul se confundă prea mult cu natura. Acolo, în Asia, el evocă geologia, aci, vegetația. Domul e prea frunzos, și se pierde în ceață ca un masiv de copaci.

Dacă trecem la arta mediterană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil. Animalul e înlăturat sau, cînd e admis, e un animal umanizat, cu ochi

logici. Aci omul strivește haosul enigmatic al formelor dezordonate, în locul cărora pune viața sa morală.

Arhitectura stă exclusiv pe bazele geometriei și proporțiile unui edificiu sînt prestabilite. Uriașenia este abolită ca împiedicînd estimația numerică a proporțiilor. Coloanele unui templu doric sînt computabile, acelea ale unui templu egiptean ori asiat, inumerabile, chiar cînd cifra lor e restrînsă. Cele patru picioare masive de elefant zguduie într-atît imaginația prin presiune, încît vedem în jur, cu închipuirea, alte o mie de picioare posibile. Numărul coloanelor templului grec nu crește cu fantazia, și cine are halucinația sporirii lor, acela a pierdut implicit, prin delir, sentimentul artei eline, care exclude informitatea onirică și apelează la calcul. Individul terorizat de stilul doric e un romantic.

În Europa, barocul italian și cel spaniol, mai ales în formula lui José de Churriguera, dau adesea sugestii asiatice. Fațada Ospiciului din Madrid de Pedro de Ribera e de un baroc luxuriant, o viermuială de forme vegetale și umane, o păcură fierbînd însă în clocote simetrice.

Sacristia Certosei (Cartuja) din Granada de Arévalo și Vasquesz oferă prin ornamentația ei de aspect solzos, privită de departe, iluzia unei suprafețe de pagodă. Barocul italian cu rotocoalele lui de nouri în piatră ceroasă, cu fațadele accidentate și circumvoluționate pare a intra în sfera artelor exotice. Cu toate acestea impresia e superficială. Roma, prin excelență barocă, nu e un oraș terific, cu zei polidefali, ci o cetate aulică, un salon așa de civil că sentimentul religios nu-i îndeajuns de satisfăcut. Fantasticul și oniricul lipsesc. Explicația poate fi dată ușor printr-un examen elementar. Barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontonal e întrerupt simetric de mici arcuri, superficiile drepte ale fațadelor se curbează, cu alterări concave și convexe. Se introduc cîteva elemente din natură, însă simetrizate și sublimate, asperități stîncoase, conce de scoici. Suprafețele plane au tendința de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporțiile canonice, iar din fruntea simplă sau tripartită să se ridice simetric dar somptuos și uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotnițe, sau o cupolă între

două clopotnițe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminate. Barocul împrumută multe idei de la gotic.

Așadar, pe de o parte, o artă care dezvoltă o natură irațională și monstruoasă, fără considerație pentru om, pe de alta, o artă a umanității raționale, fără natură, iar între ele arte de meșteșugari, decorativă, gotică, barocă, făcînd un compromis între noțiunile noastre de „Asia" și „Mediterana".

De la aceste distincții principale, putem trece la o definire mai amănunțită a noțiunilor de clasicism, romantism și baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingențele istorice. Fenomental, aceste tipuri se amestecă și, spre scandalizarea multora, al căror intelect e paralizat de formulele de manual, istorice, am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renașterea e mai mult ori mai puțin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic. Documentele baroce sînt aci modalități de clasicism, aci forme embrionare de romantism. Despre romantism, în confruntare cu clasicismul, s-a scris mult și materialul e acum controlat. Sintezele cele mai informate sînt însă seci și terestre, fiindcă autorii lor, onești bibliografi, mai ales, nu au putința de a străbate ideologic materialul.

Definițiile curat stilistice, în sens filosofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic. Metoda cea bună este ca pe baza unei experiențe artistice și istorico-literare directe să reexaminăm toate locurile comune și să le dăm o dispoziție critică de natură a satisface logica.

Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic, e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale.

Clasicism—Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, normal (slujind drept normă altora), deci canonic.

Individul romantic este utopia unui om complet anormal (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziţii putem acum deduce more geometrico toate aspectele eroului clasic şi eroului romantic şi vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate şi istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos", cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o influenţă a antenelor nervoase.

Romanticul, se ştie, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferinţele „clasice" ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială şi sufletească mai mare decît aceşti bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi şi autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu, etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicismul e un viril, calm, cugetat.

Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreţ.

Trupeşte, eroul clasic e „mai mare", fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridiculul dimensiunilor reale. Eroul clasic este în acelaşi timp un semizeu ori un rege cu ascendenţă divină (Achile), încît iluzia de „mai mare" este canonică, inerentă formulei dignităţii umane, caracteristică clasicismului (vezi Grecia clasică, Renaşterea).

Eroul romantic e cocoşat, orb, şchiop, etc., sau în fine niciodată „normal" frumos, ci de o frumuseţe stranie, de o delicateţă maladivă. El este adesea pitic ori uriaş (piticii lui Velázquez, „femeia gigantică" a romanticilor germani şi a lui Baudelaire). Făcînd o corelaţie cu arhitectura, piticului îi corespunde în gustul romantic coloana romantică, iar uriaşului coloana gigantică egipţio-asiro-babiloneană.

Sub raportul vîrstei, clasicul are o unică vîrstă incertă, de tînăr perfect de vo.tat (vîrsta lui Achile). Romanticul e foarte tînăr (13— ani femeia) sau foarte bătrîn.

Trei sînt profesiile clasicului: rege, păstor, vînător sau, mai bine zis, una singură, de rege care păstorește și vînează (războiul e implicat).

Sînt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferința în romantism pentru profesiile următoare: proletar, călugăr, student, militar, pușcăriaș, marinar, nobil, doctor, savant, femeie ușoară, bufon, călău, vrăjitoare etc.

Dealtfel, sociologic vorbind, în lumea clasică există o unică clasă socială, acea pastoral-regală, într-un regim rațional colectivist în sens antic, platonic. În universul romantic se constată o violentă inegalitate socială.

Să trecem acum la temperatura sîngelui. Este explicabilă relativa impasibilitate și placiditate a clasicului, consecință a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un fabricant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă și o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sîngele rece" britanic, dezesperanta „flegmă" septentrională ori „calmul spaniol" atît de speculat de romantici, acea liniște înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacțiuni. Clasicismul e placid, romanticul poate fi hieratic. Complexiunea intelectuală și sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanități, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un „om de Renaștere" genial, integral (într-asta Renașterea nu e clasică și nu reprezintă o reluare exactă a mentalității antice). Se poate vorbi de o „insațiabilitate romantică", în raport cu cumpătarea clasică, horațiană.

Campoamer, printr-un erou al său, Honoriu, rîvnea voința lui Attila, știința lui Dante, simțirea lui Mahomet, bogățiile lui Cresus și puterea universală a lui Carol Quintul.

Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii (canonici normativi, nu reali), romanticul e un monstru în toate: un monstru de frumusețe sau de urîțenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. (O călugăriță suavă dintr-o „romance" de Ducele de Rivas are un anume rictus hidos).

Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilității printr-o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

Romanticul are „fiori". (Cînd V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou „fior"). Dacă cineva acuză „fiori", nu-i clasic.

Starea clasicismului e somnolenţa pastorală, „siesta" la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coşmarul.

Ţinuta clasicului e decentă, calmă, zeiască; a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de Espara arogant, sau un plebeu amar şi pamfletar.

În adaptarea la existenţă, clasicul arată bun simţ şi este inteligibil în actele lui; romanticul e bizar, incomprehensibil.

Moralitatea clasicului e regească, impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, pe o onoare moderată, fără subtilităţi, fără „pundonor". Recunoşti eroul romantic prin disimularea atroce, prin viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism donquijotesc ori laşitate, printr-un sentiment uneori grotesc al onoarei („onoarea spaniolă": mă refer bineînţeles nu la Spania reală, ci la imaginea ei uneori falsă, literară).

Clasicul are o percepţie de sine ştearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul.

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speţă, romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă şi „spirituală", sau prin ură bestială.

Clasicul e social, caută „comerţul", conversaţia („dialogul" e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau facţionar, rebel în fruntea mişcărilor populare (Împărat şi proletar).

Continuînd discriminările putem să ne punem întrebarea de ce naţiune este clasicul. Clasicul, răspundem, este de naţiune clasică, sau dacă vrem, e un grec canonic, convenţional, ireal. Numele lui e invariabil, anaţional, Titir, Cloris Filis. Romanticul aparţine unei anume naţii (alese printre proletarele sau geniile naţiilor, după o listă mutabilă şi relativă). Îndeosebi, pînă acum, romanticul a fost spaniol, polon, dalmat, indian egiptean, german, american, negru, evreu.

Clasicul este, într-un cuvînt abstract etniceşte, fără patrie şi rasă, romanticul e un rasial, urmînd destinele unei ginţi.

Politiceşte, clasicul e un prudent ca Ulysse, un cap administrativ ca Licurg. Romanticul e un condottiere absurd şi sublim (Alexandru cel Mare şi Napoleon, despre care citatul Duque de Rivas spunea că e „un monstru incomprehensibil, amestec miraculos de înger, demon şi om"). Romanticul e „machiavelic". Machiavelismul aşadar nu aparţine „politicii clasice" (ne referim mereu la universul artistic).

Forma de stat a artei clasice este res-publica, în sens antic; aceea a romantismului statul naţional, imperial, ori cetatea cosmopolită eliadescă (loc comun, verificat în istoria literaturilor).

Clasicului îi lipseşte preocuparea de existenţă. Lucrul se explică prin convenţia vîrstei de aur şi a stării regale. Caracteristic romantismului este „calvarul" luptei pentru viaţă.

Am vorbit de indiferenţa, de relativa insensibilitate a clasicului, am zice de lipsa lui de caritate. (Anticii n-au cunoscut „caritatea" în sens creştin faţă de impolent. Filosofia lor eugenică era simbolizată în Taiget.) Romanticul are simpatie pentru oameni. Şi clasicul, şi romanticul pot fi mizantropi. Mizantropia clasicului e pedagogică, o încercare de rectificare a umanităţii după canon; a romanticului e o mizantropie de descurajare. Sîntem aci pe muchea de cuţit ce desparte pe clasic de romantic.

Cînd ai impresia că La Bruyère a devenit hogartian şi pictează cu dezgust, că face monştri, îl treci printre făcătorii de fiziologii romantice, ca pe Larra.

Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viaţa clasicismului este inteligibilă, geometrică; a romanticului e „fără sens", sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viaţa clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tînăr (prin sinucidere ori boală), viaţa înfăţişîndu-i-se de la început ca o absurditate, ori trăieşte etern (Ahasverus, Adam al lui Espronceda) spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mîntuie. Căci clasicul priveşte universalul, romanticul accidentalul.

Experienţa clasicului, livrescă, cere un timp limitat de documentare: cunoaşterea umanităţilor. Materia e puţină şi fundamentală, închisă în cărţi clasice, ca ale chinezilor, al căror cărturărism e o faţă inerentă clasicismului. Prin uni-

versal se înțelege în același timp: fond de înțelepciune; prin accidental: fapt nou, „știință". Așadar, experiența romanticului e infinită și incontestabilă.

Clasicul, arătînd interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toți sînt niște istorici, în vreme ce clasicii sînt moraliști.

Din interesul pentru omul abstract, exemplar, clasicul cultivă portretul moral; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Astfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică și politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, își pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără fervență) față de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic și inchizitorial.

Extremele, cum vedem, sînt ale romanticului iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual și în același timp de gloată, în vreme ce clasicul are un suflet de om de „societate exemplară".

E un loc comun a spune că esteticește clasicul e un calofilic, iar romanticul foarte adesea un cacofilic. Dar nu se poate nega că și romanticul visează frumusețea, însă frumusețea „stranie", insolită și exotică. Încă din epoca barocă romanticii încearcă a modifica tipul canonic de om de marmură albă, prin amestec rasial cu omul de culoare (adevăr curent în studiul despre romantism).

Dar venind vorba de eugenie, clasicul are preocupări de eugenie morală, mai ales, în timp ce romanticul arată preocupări de justiție socială, socotită aceasta ca un fel de frumusețe a colectivului.

În termeni astronomici am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea. Este imposibil a aștepta pe Ulysse înfășurat în mantie la miezul nopții în umbra unui templu doric sicilian. E adevărat că și romanticii au cîntat soarele, după Ossian-Macqherson. Soarele clasic însă e personificat, cel romantic e mineral, aprins, dînd o lumină sfîșietoare, crudă, ca în poezia spaniolă, ori stins, în viziunile eschatologice septentrionale.

Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenţionale, meridionale; acea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceaţă, secetă, catastrofe (vulcani, cutremure), sau regim torid.

Clasicul cunoaşte o unică geografie abstractă, elenică.

Romanticul aspiră după exoticul septentrional ori subtropical.

Entuziasmaţi de poezia scandinavă, nişte tineri preromantici visau să meargă în... Tahiti. Edenul antedeluvian, falsa vîrstă de aur cu fericiri primitive inimaginabile nu-i totuna cu calmul pastoral clasic (Gessner nu-i Virgil).

Sub aspect temporal, clasicul trăieşte într-un prezent etern, e un eleat; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine ne varietur a vieţii. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipseşte sentimentul naturii (acum se poate înţelege rostul teoretic al acestei constatări obşteşti). În clasicism te izbeşte arhitectonicul, decorul unic. În romantism varietatea faunei şi florei. În romantism natura copleşeşte pe om şi geologia e mai „naturală" decît în realitate, unde industria umană conturează mereu peisajul. De aceea antedeluvianismul e o utopie romantică. Dar şi arhitectura uriaşă, monstruoasă, crescînd ca o vegetaţie de piatră e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanţînd propoziţii supuse, clasicul trăieşte în lumea „ideală" statică, mitologică; romanticul în universul propriu, fantastic.

Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document); romanticul de nelinişte, vagabondaj şi exploraţie.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Şi ca să facem o glumă semnificativă, dealtfel documentată, din punct de vedere alimentar; clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănîncă miere de Ibla şi fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte sau să uite infernul vieţii.

Din premisele date, putem trage mai repede concluzii parţiale, confirmabile istoriceşte.

În cîmpul tehnic, ca să mergem mai departe, propoziţiile capătă o evidenţă logică imediată.

Clasicul tratează o unică sau unice teme, doar uşor variate. Romanticul caută ineditul.

Clasicul „imită" modelele. Romanticul „inventează".

Clasicul aplică „reguli", e „preceptistic". Romanticul e independent, revoluţionar.

Clasicul notează categoriile existenţei (anotimpuri) industrie elementară, agricultură, cultura pomilor etc.), romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Fireşte, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul patetic şi plin de „idei".

Clasicul e formalist, nu propriu-zis plastic, mai ales în literatură, în înţelesul că tinde la conservarea „formelor" (genuri literare, teme). Romanticul pur fuge de constrîngeri şi răsuceşte genuri, teme, metri.

Clasicul, prin fondul didactic este alegoric, romanticul, prin fondul metafizic, e „simbolist". (Simbolismul, însuşi ca şcoală e o varietate de romantism.)

Clasicul cultivă stările clare, logice; romanticul, stările de noapte, ilogice.

Clasicul promovează coherentul liniştitor. Romanticul, incoherentul, chimericul, terificul, oniricul.

Clasicul se complace în jocuri de inteligenţă, are „esprit"; romanticul face jocuri de imagini, metafore, witz-uri jeanpauliene.

Formal, clasicul e convenţional pînă a măsura timpul cu „lustrii" şi cu „olimpiadele". Romanticul e independent şi prin natura lui structurală e îndemnat să computeze timpul cu „clipele", „secolele", „eternităţile".

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate: romanţă, legendă, dramă.

Critica clasică aplică „regulile", examinează în ce măsură a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biografului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic).

Şi am putea continua.

Dar încă o dată, aceste tipuri sînt utopice. În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul mediu e romantic cu persistenţă de forme clasice.

Renaşterea e neoclasică, cu mari turburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc.

Dar ţările? Spania posedă educaţie clasică şi temperament romantic în parte de origine gotică. Germania, suflet romantic şi aspiraţii clasice. Franţa are temperament clasic, oroare teoretică de romantism şi e profund calofilică („gustul" francez); totuşi e capabilă de a exprima şi romanticul, poate din cauza factorului rasial gotic. Italia este clasică, antiromantică, cu propensiune spre baroc.

Lărgind continental examenul, India e romantică, prin panteismul, putem zice gotismul ei (nici un respect pentru dignitatea umană, individul văzut în lanţ infernal, în generaţie spre moarte). Nu cultivă geniul, dar exaltă inegalitatea tragică, umilinţa.

China e clasică „chinezeria" fiind o supunere la reguli, la fondul etern, un refuz al experienţei. Însă clasicismul acesta, bătînd spre hieratic a devenit aşa de monstruos, încît pentru noi el constituie un romantism (calm chinez, inerţie, beatitudine asiată).

Sub aspect individual noi sîntem clasici la amiază şi romantici la miezul nopţii, sub lună sau vis. Primăvara e clasică, toamna e romantică etc. Prin urmare nu greşim forţînd cu oarecare paradox nota cînd spunem că V. Hugo e clasic. Nepăsarea lui, buna nutriţie, buna dentiţie, delirul factice, metafizica precară, ideile puerile, didacticismul retoric, fac din el un clasic zgomotos, un Boileau care a luat opiu sau a băut gin.

Atît de corupte sînt tipurile în realitate, încît întîlneşti la romantici veleităţi de „reguli", de „şcoală" şi o fidelitate faţă de teme şi genuri care e de esenţă clasică.

Barocul s-ar părea că este o oscilaţie între clasicism şi romantism, şi practic afli la un barochist note clasice şi romantice. Însă există distincţii structurale. De obicei barocul urmează maturităţii clasicismului sau romantismului, e un stil de „decadenţă".

Artistul baroc, şi asta e esenţa, renunţă la „observaţia morală" a clasicului şi la „ideile" şi „problemele" romanticului. Dacă vrem să păstrăm termenul, el se limitează la „probleme tehnice" (clarobscur, culoare, teme).

Clasicul şi romanticul sînt propriu-zis aliterari, unul promovînd înţelepciunea, celălalt bogăţia vieţii. Barochistul e tipul artistului de „atelier" care face „artă pentru artă", analizînd regulile şi perfecţionîndu-le, amplificîndu-le. Aşa se explică prezenţa persistentă a barocului tocmai la germani naţie de tehnicieni, împinsă spre o minuţie meşteşugărească a detaliilor. Dürer însuşi, Mathias Grünewald suferă de acest ochi minuţios. Rufele sfinţilor sînt împăturite atent, nici un capăt de lujer nu e lăsat să cadă în dezordine, totul e răsucit simetric.

Lîngă hîrdăul de scăldat copilul cu grijă acoperit, în faţa Fecioarei Maria, se vede o necesară oală de noapte. Cînd un desenator german ca Ludwig Richter creionează un cerşetor, atunci peticile şi găurile sînt distribuite cu o acurateţă desăvîrşită, mizeria devenind ea însăşi un regim al ordinii. Preferinţa germanicilor pentru caracterele gotice în tipar e un semn de vocaţie caligrafică, goticul fiind un baroc nordic, churriguerismul septentrionalilor. Barocul italian e o caligrafie, însă formidabilă, cultivînd sulul şi norul.

Barochistul face paşi spre romantism, întrucît are o percepţie mai bogată şi o curiozitate, plastică, mai mare. Delirul romantic însă nu-l încearcă, sau dacă se poate vorbi de delir, el suferă de un delir tehnic, de bombasticism şi ampolozitate.

Rezumînd minimal, clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni şi chinuit de probleme, barochistul e gratuit. În teorie. Căci şi barocul e un tip utopic, inexistent la stare pură, în realitate existînd numai compromisuri între clasic şi baroc, între baroc şi romantic. Astfel culoare, femeia neagră, parfumuri, tutun, ciocolată, ceai etc.) reprezintă o unică turburare romantică.

Făcînd aplicaţii, vom înţelege că arta alexandrină mergea către baroc, că Bernini, Marino, Góngora ca scentişti baroci au înrudiri cu parnassienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură". La noi spiritul „artist" de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist) mai puţin poate la Macedonski, apoi

la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar fireşte în felurite proporţii.

Un adevăr general se desprinde din aceste definiţii. Practic, arta pură, fără preocupări morale şi probleme, e un nonsens critic, şi criticul care osîndeşte didactismul şi metafizicul e un intelectual de conformaţie „barocă".

Cu aceste discriminaţii vom înţelege mai bine spiritul literaturii spaniole. Capitolele aproape indică cumpenele balanţei. O literatură cu „grandes" de Espana, cu „picaros", „licenciados", „alcahuetas", don Juanes, Celestinas, cu căutători de „soledades" e substanţial romantică. Dar acea „discrecion" lăudată de Gracian, înţelepciunea paremiologică a donei Fafula, umorul democratic, terestritatea la punctul de plecare a celor „trei poeţi", notează reacţiuni clasice. Truhanescul umoristic al lui Quevedo, cultismul lui Gonora sînt barochisme. Toate propoziţiile de mai sus pot fi aplicate şi verificate.

DUBLA INTENŢIE A LIMBAJULUI ŞI PROBLEMA STILULUI

T. Vianu

Este o constatare plină de consecinţe, pentru întreg domeniul studiilor estetice şi literare, faptul că limbajul omenesc este însufleţit de două intenţii care deşi rămîn mai tot timpul solidare, nu sînt mai puţin diferite în spiritul şi direcţia lor. Am arătat şi altă dată că cine vorbeşte, o face pentru a-şi împărtăşi gîndurile, sentimentele şi reprezentările, dorinţele sau hotărîrile, dar că în acelaşi timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuinţează acelaşi sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbeşte „comunică" şi „se comunică". O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme „reflexiv" şi „tranzitiv". Se reflectă in el omul care îl produce şi sînt atinşi, prin el, toţi oamenii care

îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunicare omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei „tranzitivă", cu atît scade valoarea ei „reflexivă", cu atît se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte" sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa" și în raport „indirect cu pătratul distanței lor" construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „Apele plîng clar izvorînd în fîntîne". Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adîncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuiește precizat. Poate că printre faptele lingvistice numai ecuațiile matematice și legile științifice sînt acelea în care tranzivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvîrșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întîi acele formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsește deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce sîntem obișnuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului.

Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decît în raport cu aspiraţia, cu veleitatea lor. Ştim, de pildă, că operele suprarealiştilor moderni sînt însufleţite de năzuinţa de a transcrie lectura cea mai adîncă a conştiinţei în sine însăşi. Pentru a obţine acest rezultat, suprarealistul nu vrea să reţină nimic, înscrierile sale, din ceea ce ee organizează în straturile conştiente şi lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenţiei, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conştiinţă a destăinuirilor ei cele mai adinci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconştientului", la „automatismul psihic" menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiştilor şi va constata cum slaba lor tranzivitate creşte din însăşi veleitatea adîncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurităţii în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipseşte pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii care dorind să se exprime cît mai complet şi mai profund nu mai ajung să comunice cu alţii. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înţeles, creşterea intenţiei sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate şi convenţionalism.

Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii. decurgînd din natura însăşi a limbajului. Cu aceeaşi dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcaţie a celor două intenţii ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pastă şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: „Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi şi juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Uliţa ridica, pustie şi singuratică, spre strălucirea asfinţitului. Clopote începură a bate dulce şi trist, de la bisericile tîrului. Fetiţa se opri o vreme în loc, ascultînd". Analiza poate distinge destul de limpede, în şirul acestor notaţii, expresiile care au o simplă

valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri..." sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sînt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeților sau prozatorilor artiști: Analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „Stilul este întrebuințarea individuală a limbii", spunea odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. „Le style c:est l:homme même", spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sînt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede

astfel. Astăzi, ştim mai bine că aşa-numitele individualităţi omeneşti sînt produsele de interferenţă a mai multor influenţe sociale. Prin poarta individualităţii pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datoreşte faptul că nu numai vorbitorii ccmuni, dar şi scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinităţi, ca unii cari aparţin anumitor cercuri ale societăţii şi ca unii cari sînt mişcaţi de anumite curente intelectuale, morale şi estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilişti, dar şi stiluri; nu numai scriitori individuali, dar şi grupări care îi conţin, curente care îi poartă.

TIPOLOGII DE PERSONAJE — SUGESTII

Nr. crt.	Tipuri	Personaje-simboluri	Opere
1	2	3	4
1.	Istorice	Decebal	*Decebal; Dochia și Traian*
		Ștefan cel Mare	*Cronica lui Gr. Ureche* *Apus de soare* *Frații Jderi*
		Mircea cel Bătrîn	*Scrisoarea III*
		Mihai Viteazul	*Pașa Hassan* *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* *Răzvan și Vidra*
		Despot Vodă	*Despot Vodă*
		Duca Vodă	*Zodia Cancerului*
		Alexandru Lăpușneanul	*Alexandru Lăpușneanul*
		Vlad Țepeș	*Răceala*
2.	Țărani	Ion	*Ion*
		Vitoria Lipan	*Baltagul*
		Ilie Moromete	*Moromeții*
		Petre Petre	*Răscoala*
		Personaj colectiv	*Răscoala*
3.	Intelectuali	Ștefan Gheorghidiu	*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*
		Apostol Bologa	*Pădurea Spînzuraților*
		Titu Herdelea	*Ion; Răscoala*
		Zaharia Herdelea	*Ion*
		Ladima	*Patul lui Procust*
		Fred Vasilescu	*Patul lui Procust*
		Felix	*Enigma Otiliei*
		Manole Crudu	*Moartea unui artist*

4. Femei	a)	Smaranda Creangă	*Amintiri din Copilărie*
		Vitoria Lipan	*Baltagul*
		Bătrîna; Ana	*Moara cu noroc*
		Mara	*Mara*
		Ilisafta	*Fraţii Jderi*
	b)	Ela	*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*
		Doamna T.	*Patul lui Procust*
		Elena Drăgănescu	*Concert de muzică din Bach*
		Ada Razhu	
		Otilia	*Enigma Otiliei*
		Saşa Comăneşteanu	*Viaţa la ţară*
	c)	Zoe	*O scrisoare pierdută*
	d)	Chiriţa în provincie	*Chiriţa*
5. Copii—tineri		Nică	*Amintiri din copilărie.*
		Gheorghiţă	*Baltagul*
		Ionuţ Jder	*Fraţii Jderi*
		Niculae Moromete	*Moromeţii*
6. Avari		Hagi Tudose	*Hagi Tudose*
		Ghiţă	*Moara cu noroc*
		Costache Giurgiuveanu	*Enigma Otiliei*
		Stavrache	*În vreme de război*
		Dinu Păturică	*Ciocoii vechi şi noi.*
		Tănase Scatiu	*Viaţa la ţară*
7. Arivişti		Stănică Raţiu	*Enigma Otiliei*
		Pirgu	*Craii de Curtea Veche*
		Lică Trubaduru	*Concert de muzică din Bach*
8. Comici (politicieni)		Tipătescu; Zaharia Trahanache; Agamemnon Dandanache; Nae Caţavencu; Tache Farfuridi; Iordache Brînzovenescu; Ghiţă Pristanda	*O scrisoare pierdută*

	a) Mitice	
	Dochia — Traian	*Dochia și Traian; Decebal*
	Miorița	*Miorița*
	Meșterul Manole	*Monastirea Argeșului; Meșterul Manole*
9. Simbolice — mitice	Zburătorul	*Zburătorul; Călin (File de poveste)*
	b) Simbolice	
	Emirul	*Noapte de Decemvrie*
	Prințul	*Mistrețul cu colți de argint*
	Mira	*Meșterul Manole*
	Prometeu	*Izgonirea lui Prometeu*
	Romândor	*Țiganiada*
	a) **Fantasticul popular:**	
	Greuceanul; zmeul	*Greuceanul*
	Făt-Frumos	*Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*
	Harap-Alb	*Harap-Alb*
10. Fantastice	Gerilă; Flămînzilă; Setilă; Ochilă; Păsări-Lăți-Lungilă; Spînul	
	b) **Fantasticul cult**	
	Dionis	*Sărmanul Dionis*
	Zamfira	*Nunta Zamfirei*
	Christina	*Domnișoara Christina*
	Șușteru	*Dincolo de nisipuri*
	a) **Tema geniului — absolutul-creatorul**	
	Luceafărul	*Luceafărul*
11. Alegorice	Emirul	*Noapte de Decemvrie*
	Prințul	*Mistrețul cu colți de argint*
	Manole	*Monastirea Argeșului Meșterul Manole*
	b) **Alte teme** condiție umană, răul, satiră	
	Inorogul; Corbul	*Istoria Ieroglifică*

VASILE ALECSANDRI

(1818—1890)

OPERA Proză: *Buchetiera de la Florența*, 1840; *Istoria unui galbin și a unei parale*, 1844; *Călătorie în Africa; Vasile Porojan*, 1880. Versuri: *Deșteptarea României, Poezii poporale. Balade (Cîntice bătrînești*, 1852—1953; *Doine și lăcrimioare*, 1853; *Hora Unirei*, 1856; *Pasteluri*, 1875; *Ostașii noștri*, 1878; *Legende*, 1875; *Plugul blăstămat*, 1888. Teatru: *Cînticele comice*, 1850—1864; *Chirița în Iași*, 1850; *Chirița în provincie*, 1852; *Arvinte și Pepelea*, 1866; *Despot-Vodă*, 1879; *Fîntîna Blanduziei*, 1884; *Ovidiu*, 1885.

REFERINȚE CRITICE Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; George Călinescu, *Vasile Alecsandri* (micromonografie), Editura Tineretului, București, 1965; Titu Maiorescu, *Critice* (vol. I, II), Editura Minerva, București, 1967. *(M.P.)*

GHEORGHE ASACHI

(1788—1869)

OPERA Versuri: *Culegere de poezii*, 1836. *Fabule alese*, 1836; *Dochia și Traian, Ștefan cel Mare înaintea Cetății Neamțului* — legende istorice. Dramaturgie: *Petru Rareș*, 1853, *Elena Dragoș*, 1863, *Turnul Butului*, 1863; Proză: *Nuvele istorice*, 1867.

REFERINȚE CRITICE E. Lovinescu, *Gh. Asachi — viața și opera sa*, Ed. Casei școalelor, București, 1940; P. Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780—1840*, Ed. Minerva, București, 1972; Dimitrie Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982. *(C.B.)*

ION BARBU

(1895—1961)

OPERA Versuri: *După melci*, 1921, *Joc secund*, 1930. Proză: *Pagini de proză*, 1968.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Marin Mincu, *Ion Barbu, eseu despre texte editatea poetică*, Cartea Românească, București, 1981; Tudor Vianu, Opere (vol. III), Editura Minerva, București, 1971—1972; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968, Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (1900 — 1937), Editura Minerva, București, 1989; Ștefan Munteanu, *Limba română artistică* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981. *(C.B.)*

NICOLAE BĂLCESCU

(1819—1852)

OPERA *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei pînă acum*, 1844; *Despre starea socială a muncitorilor plugari în Principatele române în deosebite timpuri*, 1845; *Mersul revoluției în istoria românilor*, 1850; *Istoria românilor, supt Mihai-Voievod Viteazul*, 1878.

REFERINȚE CRITICE Șerban Cioculescu, Vladimir Streinul, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, București, 1973; Ion Vlad, *Lectura — un eveniment al cunoașterii*, Editura Eminescu, București, 1977. *(M.P.)*

LUCIAN BLAGA

(1895—1961)

OPERA Versuri: *Poemele luminii*, 1919; *Pașii profetului*, 1919; *În marea trecere*, 1924; *Lauda somnului*, 1929; *La cumpăna apelor*, 1933; *La curțile dorului*, 1938; *Nebănuitele trepte*, 1943; *Poezii*, 1962; Aforisme: *Pietre pentru templul meu*, 1919, *Discobol*, 1945; Tea-

tru: *Zamolxe*, 1921, *Tulburarea apelor*, 1923; *Daria, Meșterul Manole*, 1927; *Avram Iancu*, 1934; *Arca lui Noe*, 1944; *Anton Pann*, 1964; *Vîrsta de fier; Corăbii cu cenușă; Cîntecul focului; Ce aude unicornul*, 1975; *Mirabila sămînță*. Studii: *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, 1966; *Isvoade*, 1972; *Ceasornicul de nisip*, 1973; *Despre conștiințe filosofice*, 1974; *Aspecte antropologice*, 1976; *Ființa istorică; Încercare filosofică*, 1977; Proza: *Luntrea lui Caron* — roman, 1991; Opera filozofică: *Trilogia cunoașterii*, 1943; *Trilogia culturii*, 1944; *Trilogia valorilor*, 1946; Antologie: *Antologie de poezie populară*, 1966; Proză memorialistică: *Hronicul și cîntecul vîrstelor* 1965; Traduceri din lirica engleză, lirica germană—Goethe— *Faust* etc.

REFERINȚE CRITICE Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937), Editura Minerva, București, 1989; G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982, Ion Negoițescu, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970; Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972; Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei. Urmată de tragic și demonic*, Editura Cartea Românească, București, 1980; Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Cartea Românească, București, 1981; Ștefan Munteanu, *Limba română artistică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981; Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara, 1981. *(C.B.)*

ION BUDAI DELEANU
(1760—1820)

OPERA Traduceri: *Carte trebuincioasă pentru dascălii școalelor de jos românești neunite în chesaro-crăieștile țări de moștenire*, 1786; *Rînduiala judecătorească de obște*, 1812; *Obștească judecătorească rînduială de criminal* etc. Scrieri filologice: *Temeiurile gramaticii românești; Lexicon românesc-nemțesc și nemțesc-românesc; Lexicon pentru cărturărie* etc. Scrieri literare:

Ţiganiada sau Tabăra-Ţiganilor, 1800—1812; *Trei Viteji*, 1927.

REFERINŢE CRITICE George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982; George Ivaşcu: *Istoria literaturii române*, (vol. I), Bucureşti, 1969; Al. Piru: *Istoria literaturii române vechi*, Ed. vol. I, Bucureşti, 1970; Ion Rotaru: *O istorie a literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1971. *(S.B.)*

DIMITRIE CANTEMIR

(1673—1723)

OPERA *Divanul sau Gîlceava înţeleptului cu lumea*, 1698; *Imaginea ştiinţei sacre, care nu se poate zugrăvi (Metafizica)* 1700; *Prescurtare a sistemului logicii generale*, 1700; *Tratatul de muzică turcească (Explicarea muzicii turceşti pe scurt)*, 1703; *Istoria ieroglifică (Istoria ieroglifică în doaîspredzece părţi împărţită, aşijderea cu 760 de sentenţii frumos împodobită, la început cu scară a numerelor dezvăluitoare, iară la sfîrşit cu a numerelor străine tîlcuitoare)*, 1705; *Descrierea Moldovei*, 1711; *Istoria Imperiului Otoman (Creşterea şi descreşterea curţii otomane)*, 1716; *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor (Hronicul a toată Ţara Românească, care apoi s-au împărţit în Moldova, Munteniască şi Ardealul din descălecatul ei de la Traian împăratul Rîmului; aşijderea pentru numele carele au avut odată şi carele are acum şi pentru romanii carii de atuncea întrînsa aşezîndu-să, într-aceiaşi şi pînă acum necontenit lăcuiesc)*, 1717, 1719—1922.

REFERINŢE CRITICE Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, 1964; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982; Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1926; G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române* (vol. I), Bucureşti, 1969; Constantin Măciucă, *Dimitrie Cantemir*; P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir: Viaţa şi Opera*, Ed. Academiei Bucureşti, 1958; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977; Al. Rosetti

și B. Cazacu, *Istoria limbii române literare* (vol. I), Editura Minerva, București, 1971. *(S.B.)*

I. L. CARAGIALE
(1852–1912)

OPERA Comedii: *O noapte furtunoasă*, 1879; *Conu Leonida față cu reacțiunea*, 1879; *O scrisoare pierdută*, 1884; *D-ale Carnavalului*, 1888–1889; Drame: *Năpasta*, 1890; Nuvele tragice: *O făclie de Paște*, *Păcat*, *În vreme de război*, *Două loturi*. Povestiri (de inspirație folclorică): *La hanul lui Mînjoală*, *Calu dracului*, *La conac*, *Kir Ianulea*, *Abu Hasan*, *Momente și schițe*: *D-l Goe*, *Lanțul slăbiciunilor*, *Vizita...*, *Un pedagog de școală nouă*, *Telegrame*, *Triumful talentului*, *Mitică*, *Inspecțiune* etc.

REFERINȚE CRITICE Titu Maiorescu, *Comediile D-lui Caragiale*, 1885, *Critice*; G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Spiritul național în cultura română*; Pompiliu Constantinescu, *Comediile lui I. L. Caragiale*, în *Scrieri*; G. Călinescu, *I. L. Caragiale* în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *I. L. Caragiale*, în *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; Șt. Cazimir, *Comediile*, în volumul *Caragiale: Universul comic*; Șerban Cioculescu, *Prefață* la vol. I. L. Caragiale — *O scrisoare pierdută*, 1971, *Viața lui I. L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977; I. Constantinescu, *Spațiul închis, carnavalescul, Motivul lumii „pe dos"*, *Portret al dramaturgului în tinerețe și mai tîrziu*, *I. L. Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, București, 1974; George Munteanu, *Structurile teatrului comic la Caragiale*, în *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, București, 1975; Mircea Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 1988; Mircea Tomuș, *Marile comedii*, în *Opera lui I. L. Caragiale* (vol. I), Editura Eminescu, București, 1975 și 1977; Paul Zarifopol, *Pentru arta literară* (vol. I, II, III), Editura Minerva, București, 1971; Al. Paleologu, *Bunul*

simţ ca paradox, Editura Cartea Românească, Bucureşti 1972; Florin Manolescu, *Caragiale şi Caragiale — Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983. *(C.B.)*

MATEIU CARAGIALE

(1885 — 1936)

OPERA Proză: *Remember*, 1924; *Craii de Curtea Veche*, 1929; *Sub pecetea tainei*, 1930 şi 1933; *Contribuţie heraldică la istoria Brâncovenilor*, 1935; Versuri: *Pajere (Clio, Lauda cuceritorului, Noapte roşie, Călugăriţa, Cronicarul, La Argeş, Curţile vechi, Mărturisire, Singurătate* etc.*)* 1936.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* 1900—1937; Editura Minerva, Bucureşti, 1989; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 1977; Ovidiu S. Grohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. I). Editura Minerva, Bucureşti, 1972; N. Steinhardt, *Mateiu I. Caragiale „Craii de Curte-Veche"*, în *Între viaţă şi cărţi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976; Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, seria „Universitas", Bucureşti, 1977; Simion Mioc, *Mateiu I. Caragiale şi manierismul* în *Structuri literare*, Editura Facla, Timişoara, 1981; Nicolae Manolescu, *Sub pecetea artei*, în *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc* (vol. III), Editura Minerva, Bucureşti, 1983; Şerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987; Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991; *Mateiu Caragiale interpretat de...* Studiu, antologie şi aparat critic de Al. George, Editura Eminescu, seria „Biblioteca critică", Bucureşti, 1985. *(C.B.)*

GEORGE CĂLINESCU

(1899 — 1965)

OPERA Poezie: 1937, *Lauda lucrurilor*, 1963; Proză: *Romane — Cartea nunţii*, 1933; *Enigma Otiliei*, 1938;

Bietul Ioanide, 1953; Scrinul negru, 1960. Dramaturgie: *Şun*, 1943; *Ludovic al XIX-lea*, 1964. Teatru 1965; Publicistică: *Cronica mizantropului şi Cronica optimistului* în volumul *Cronicile optimistului*, 1964; *Ulisse*, 1967; *Istorie şi critică literară. Viaţa lui Mihai Eminescu*, 1932; *Opera lui M. Eminescu* (1934—1936); *Viaţa lui I. Creangă*, 1938; *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; *Istoria literaturii române — compendiu*, 1945; *N. Filimon*, 1959; *Gr. Alexandrescu*, 1962; *Ion Creangă — viaţa şi opera*, 1964; *V. Alecsandri*, 1965; *Studii de literatură universală — Principii de estetică*, 1939; *Impresii asupra literaturii spaniole*, 1946; *Sensul clasicismului (ese)* 1946; *Estetica Cosmosului*, 1965; *Scriitori străini*, 1967.

REFERINŢE CRITICE Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937, Editura Minerva, Bucureşti, 1989; Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Editura pentru Literatură, Editura Minerva, Bucureşti, 1961—1977; N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Minerva, Bucureşti 1980 şi 1981; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, Bucureşti 1972—1975; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991; N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*. Prozatori ai secolului XX, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974; N. Ciobanu, *Însemnări critice, Glose, Sinteze. Analize*, Editura Facla, Timiş, 1975. *(M.P.)*

GEORGE COŞBUC

(1866 – 1919)

OPERA Versuri: *Balade şi idile*, 1893, *Fire de tort*, 1896; *Ziarul unui pierde vară*, 1902; *Cîntece de vitejie*, 1904; Proză: *Povestea unei coroane de oţel*, 1899; *Războiul nostru pentru neatîrnare*, 1899; Traduceri: Vergiliu, *Eneida*; Homer, *Odiseea*; Kalidassa, *Sacontala*; Byron, *Mazepa*; Schiller, *Don Carlos*; Dante, *Divina Comedie*.

REFERINŢE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini şi pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982; Vladimir Streinu, *Clasicii*

noştri, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969; Mircea Zaciu, *Colaje*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972; *Eseu monografic*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 1976; Marin Mincu, *Repere*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977; D. Vatamaniuc, *G. Coşbuc, o privire asupra operei literare*, 1967; G. Scridon, *Ecouri literare universale în poezia lui G. Coşbuc*, 1969; Petru Poantă, *Poezia lui George Coşbuc. Eseu monografic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976; Lucian Valea, *Coşbuc — în căutarea universului liric*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980. *(C.B.)*

ION CREANGĂ
(1830—1889)

OPERA *Amintiri din copilărie*, 1881—1882—1892. *Poveşti*: *Soacra cu trei nurori*, 1875; *Capra cu trei iezi*, 1875; *Punguţa cu doi bani*, 1876; *Dănilă Prepeleac*, 1876; *Povestea porcului*, 1876; *Povestea lui Stan Păţitul*, 1877; *Povestea lui Harap-Alb*, 1877; *Fata babei şi fata moşneagului*, 1877; *Ivan Turbincă*, 1878; *Povestiri*: *Moş Ion Roată*, *Ion Roată şi Vodă Cuza*; *Popa Duhu*; *Poveste*; *Povestea unui om leneş*; *Inul şi Cămeşa* etc.; *Nuvele*: *Moş Nichifor Coţcariu*, 1877; *Soacra cu trei nurori*, 1875.

REFERINŢE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 1977; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri* (vol. II), Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967; Dumitru Micu, *Periplu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974; Petru Poantă, *Radiografii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978; Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, Editura Albatros 1971; N. Manolescu, *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966. *(C.B.)*

BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA
(1858—1918)

OPERA Nuvele (volume): *Sultănica*, 1885; *Trubadurul*, *Linişte*, 1887; *Între vis şi viaţă*, 1893; *Teatru* (trilogia): *Apus de soare*, 1909; *Viforul*, 1910; *Luceafărul*, 1911.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Al. Săndulescu, *Delavrancea*, București, 1964; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, București, 1973. *(M.P.)*

ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ
(pseudonimul lui Ștefan Popa — n. 1922)

OPERA Versuri: *Cartea mareelor*, 1964; *Omul cu compasul*, 1966; *Seminția lui Lakoon*, 1967; *Ipostaze*, 1968; *Alter ego*, 1970; *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte*, 1972; *Cai în ploaie*, 1974; *Papirus*, 1974; *Anotimpul discret*, 1975; *Alfabetul poetic*, 1978; Eseuri: *Lampa lui Diogene*, 1970; *Poezie și modă poetică*, 1972; *Orfeu și tentația realului*, 1974; Traduceri: *Sunete fundamentale*, 1970.

REFERINȚE CRITICE Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (vol. I), Editura Cartea Românească, București, 1978; Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, Editura Eminescu, București, 1972; Nicolae Ciobanu, *Incursiuni critice*, Editura Facla, Timișoara, 1975. *(C.B.)*

MIRCEA ELIADE
(1907—1986)

OPERA Filozofică: *Tratat de istoria religiilor*, 1949; *De la Zalmoxis la Gingis-Khan*, 1970; *Soliloquii*, 1932; *India*, 1934; *Oceanografie*, 1984; *Fragmentarium*, 1939; Romane: *Huliganii*, 1935; *Maitreyi*, 1933; *Nuntă în cer*, 1939; Nuvele și povestiri fantastice: *Domnișoara Cristina*, 1936; *Șarpele*, 1937; *La țigănci*, *Pe strada Mîntuleasa*, 1969; *Ghicitori în pietre*, *Secretul doctorului Honigberger*, 1940.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937; Editura Minerva, București, 1989; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1975; Ion Negoițescu, *Istoria lite-*

raturii române, Editura Minerva, București, 1991; Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (vol. II), Editura Cartea Românească, București, 1976; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri* (vol. II), Editura pentru Literatură, București, 1967; Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului în volumul Mircea Eliade, La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru Literatură, București, 1969; Ion Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Minerva, București, 1980; Ovidiu Bârlea, *Mica Enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976. *(C.B.)*

MIHAI EMINESCU
(1850—1889)

OPERA Poezii *Poezii* — ediția întîi îngrijită de Titu Maiorescu, — 1883, Socec (1884 pe copertă); ediții complete cu antume și postume — (Ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius). Proză: antume — *Făt-Frumos din Lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *La aniversară*, *Cezara*; postume — *Geniu pustiu*, *Avatarii faraonului Tlà*, *Aur, mărire și amor*, *La curtea cuconului Vasile Creangă* etc. Teatru: (postume — toate sînt proiecte): *Amor pierdut — viață pierdută*, *Mira Mureșeanu* (tablou dramatic), *Decebal*; *Gruie Sînger*, *Bogdan Dragoș*, *Alexandru Lăpușneanul*, Publicistică: articole pe teme politice, literare, sociologie, învățămînt, teatru etc. publicate în: *Federațiunea*, Pesta, 1870, *Curierul de Iași*, 1876—1877; *Timpul*, București, 1877—1883; *România liberă* și *Fîntîna Blanduziei*, București, 1888—1889. *Traduceri* din Immanuel Kant — *Critica rațiunii pure* (fragmente); H. Th. Rötscher, *Arta reprezentării dramatice* etc.

REFERINȚE CRITICE Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, 1889, din *Critice*, Editura Eminescu, București, 1978; G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu în Studii și articole*, ediție îngrijită de Mihai Drăgan, Editura Junimea, Iași, 1974; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Vladimir Streinu, *Mihai Eminescu*, în volumul, *Clasicii noștri*, Editura Tineretului, Lyceum 55, București, 1969; D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Editura Minerva, București, 1975; Mircea Eliade, *Insula lui Eu-*

thanasius, în volumul *Meşterul Manole*, Editura Junimea, Iaşi, 1982; Tudor Arghezi, *Eminescu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973; Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1974; Dumitru Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969; Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990; Constantin Noica, *Introducere la miracolul eminescian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Mihai Eminescu, Viaţă. Operă, Cultură*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1989; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1965; Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu, Elemente structurale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971; Gh. Bulgăr, *Momentul Eminescu în evoluţia limbii române literare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971; Eugen Todoran, *Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972; Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972; George Munteanu, *Hyperion* (vol. I), *Viaţa lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu — Modele cosmologice şi viziunea poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978; Dumitru Irimia, *Limbaj poetic eminescian*, Editura Junimea, Iaşi, 1979; Şerban Cioculescu, *Eminesciana*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985; Dumitru Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu, 1870—1877*, Editura Junimea, Iaşi, 1985; Perpessicius, *Eminesciana*, Editura Junimea, Iaşi, 1983; Nicolae Iorga, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1981; Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu, Interpretări*, Editura Junimea, Iaşi, 1982; Eugen Lovinescu, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1984; Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981; Elena Stan, *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, Editura pentru Literatură Bucureşti, 1969; Ştefan Munteanu, *Limba română artistică — studii*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981. *(C.B.)*

NICOLAE FILIMON
(1819 — 1865)

OPERA N u v e l e: (romantice) *Mateo Cipriani, Friedrich Staaps sau Atentatul de la Schönbrunn în contra vieţii lui*

Napoleon I, 1860; *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*, 1861; R o m a n e: *Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarèci mănîncă*, 1863; B a s m e p o p u l a r e: *Roman Năzdrăvan*, 1862; *Omul de piatră* 1862; *Omul-de Flori-cu Barbă-de Mătasă sau Povestea lui Făt-Frumos*, 1862; M e m o r i i: *Excursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice şi critice*, 1858.

REFERINCE CRITICE Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, 1982; Aurel Martin, *Introducere în opera lui — N. Filimon*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973. *(M.P.)*

GALA GALACTION
(1879—1961)

OPERA *Papcuii lui Mahmud*, 1932; *Roxana*, 1930; *La răspîntie de veacuri*, 1935; *Moara lui Călifar, În pădurea Cotoşmanei; Lîngă apa Vodislavei; Bisericuţa din Răzoare*, 1914; *Copca Rădvanului; Clopotele din mănăstirea Neamţului*, 1916; *Gloria Constantini; De la noi la Cladova, La ţărmul mării*, 1916; *Caligraful Terţiu*, 1929; *Toamna de odinioară*, 1924; *La Mangalia*, 1947 etc.

REFERINŢE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982; Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*; Teodor Vîrgolici, *Gala Galaction*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967. *(S.B.)*

ION GHICA
(1816—1897)

OPERA *Precioasele* (comedie într-un act), Bucureşti, 1935; *Convorbiri economice*, Bucureşti 1865—1875; *Scrisori ale lui Ghica către V. Alecsandri*, Tipografia Academiei Române, Bucureşti, 1884; *Scrisori către V. Alecsandri, Ediţiunea nouă*, Bucureşti, Socec et Comp., 1887; *Amintiri din pribegia după 1848. Nouă scrisori către V. Alecsandri*,

București, Socec et Comp., 1889; *Scrisori către V. Alecsandri*, București, Alcalay, 1905; *Opere complete* (vol. I—III), ed. îngrijită de Ion Roman, București, Editura Minerva, 1967.

REPERE CRITICE I. Bianu, Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, în „Revista nouă", 1888; N. Iorga, *Oameni cari au fost*, Fundația pentru literatură și artă, 1934; Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, Biblioteca pentru toți, București; Petre V. Haneș, *Istoria literaturii românești*, București, Ancora, 1924; Lazăr Șeineanu, *Dicționar universal al limbei române*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1933; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982; D. Păcurariu, *Ion Ghica*, Editura pentru Literatură, București, 1965. *(S.B.)*

BOGDAN PETRICEICU HASDEU
(1838—1907)

OPERA Istorică și filologică: *Ion Vodă cel Cumplit* (monografie), 1865, *Cuvente din bătrîni* (3 vol.), 1878—1881, *Etymologicum Magnum Romaniae* (4 vol.) 1886—1898, *Din istoria limbii române*, 1883, *Istoria critică a românilor*, 1875, *Studii de folclor comparat*. Literatură — Versuri: *Poezie*, 1873, *Sarcasm și ideal*, 1897. Proză: *Ursita* (roman istoric neterminat) *Duduca Mamuca (Micuța)* — nuvelă, 1863. Teatru: *Domnița Ruxandra* (dramă), *Trei crai de la Răsărit (Orthonerozia)* — satiră antilatinistă, 1872; *Răzvan și Vidra*, dramă istorică, 1867.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, 1982, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, 1971. *Texte comentate — B. P. Hasdeu*, Editura Albatros, 1979. *(M.P.)*

ION HELIADE RĂDULESCU
(1802—1872)

OPERA Filologică: *Gramatica românească*, 1828; *Meditații poetice dintr-a lui A de la Martin*, 1830; *Regulile*

cu gramatica poeziei, 1831; *Culegere din scrierile lui I. Heliade de proze și de poezie*, 1836; *Paralelismul între dialectele roman și italian* (vol. I—II); *Vocabularu de vorbe streine în limba română*, 1947; *Echilibru între antiteze sau spiritul și materia*, 1859—1869; *Curs întreg de poezie generală*, 1868—1880; *Elemente de istoria românilor sau Dacia și România*, 1869; *Istoria critică universală* (vol. I—II, 1892—1893. Opere neterminate: *Umanitate* (poem); *Mihaida* (epopee). Versuri: *Zburătorul* 1843. Proză: *Cuconul Drăgan*, *Domnul Sărsăilă, autorul*. Traduceri din Dante, Ariosto, Tasso, Boileau, Molière, Voltaire, Marmontel, J. J. Rousseau, Goethe, Schiller, Lamartine, Ossian, Byron, Dumas, V. Hugo, Balzac, etc.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Alexandru Piru, *I. Eliade Rădulescu*, Editura Minerva, București, 1971; Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum. Studii și cercetări asupra epocii pașoptiste*, Editura Eminescu, București, 1978; Dimitrie Popovici, *Studii literare* (vol. I—III), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972—1980; Ioana Em. Petrescu, *Configurația*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 1981; Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1981", Eugen Simion, *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române*, Editura Cartea Românească, București, 1980. *(C.B.)*

HORIA LOVINESCU
(1917—1983)

OPERA Teatru: *Lumina de la Ulmi*, 1954; *Citadela sfărîmată*, 1955; *Oaspetele din faptul serii*, 1955; *Elena*, 1956; *O întîmplare*, 1958, *Susorile Boga*, 1959; *Febre*, 1961; *Hanul de la răscruce*, 1957; *Moartea unui artist*, 1975; *Omul care și-a pierdut omenia*, 1957; *O întîmplare, 1958*; *Petru Rareș*, 1967; *Ultima cursă*, 1976; etc.

REFERINȚE CRITICE Nicolae Manolescu, *Apocalipsa bufonă* în *Lovinescu Horia, Teatru I*, Editura Eminescu, București, 1978; Constantin Cubleșan, *Teatru, Istorie și actualitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

Mircea Iorgulescu, *Critică și angajare*, Editura Cartea Românească, București, 1982. (C.B.)

ALEXANDRU MACEDONSKI
(1854—1920)

OPERA Versuri: *Prima verba*, 1872; *Poezii*, 1882; *Excelsior*, 1895; *Flori sacre*, 1912; *Bronzes*, 1897 (Paris — în limba franceză); *Poema rondelelor*, 1916—1920—1927. Proză: *Cartea de aur*, 1906; *Le Calvaire de feu*, 1906; *Thalossa*, 1915. Articole de *teoretizare* asupra simbolismului: *Logica poeziei*, 1880; *Arta versurilor*, 1881; *Poezia viitorului*, 1892 — primul manifest al simbolismului românesc.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1967; Tudor Vianu, *Alecsandri, Eminescu, Macedonski*, Editura Minerva, București, 1974; Mircea Tomuș, *Cincisprezece poeți: Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Coșbuc, Goga, Minulescu, Bacovia, Pillat, Voiculescu, Maniu, Vinea, Fundoianu, Barbu, Blaga, Arghezi*, Editura pentru Literatură, București, 1968; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968. *(C B.)*

FĂNUȘ NEAGU
(n. 1932)

OPERA Povestiri și nuvele: *Ningea în Bărăgan*, 1959; *Somnul de la amiază*, 1960; *Cantonul părăsit*, 1964; *Dincolo de nisipuri*, 1962; *Vară buimacă*, 1967; *Caii albi din orașul București*, 1967; *Casa care se leagănă* 1971; *Insomnii de mătasă*, *Pierdut în Balcanică*; Romane: *Îngerul a strigat*, 1968; *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, 1976; *Scaunul singurătății*. Teatru: *Echipa de zgomote*, 1970. Amintiri: *Cartea cu prieteni*, 1979.

REFERINȚE CRITICE Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (vol. I), Editura Cartea Românească, București, 1978; Gabriel Dimiseanu, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, București, 1977; idem, *Valori actuale*, Editura Eminescu, 1974; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, București, 1970. *(C.B.)*

COSTACHE NEGRUZZI
(1808—1868)

OPERA Proză: *Alexandru Lăpușneanul*, 1840; *Fiziologia provinţialului*, 1842; *Păcatele tinereţelor*, 1857; *Amintiri de juneţe* în *Fragmente istorice*, *Negru pe alb* (32 scrisori). *Scrisori la un prieten*, 1872; *Zoe*, *O alergare de cai; Sobieski și românii*, *Regele Poloniei și Domnul Moldovei; Cum am învăţat românește; Reţetă; Istoria unei plăcinte; Pîcală și Tîndală; Un poet necunoscut; Pentru ce ţiganii nu sunt romăni* (pagini antologice). Teatru: *Treizeci ani sau viaţa unui jucător de cărţi*, 1835; *Doi ţărani și cinci cîrlani*, 1849; *Muza de la Burdujeni*, 1851.
REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, 1973; Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică București, 1971. *(M.P.)*

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU
(1876—1955)

OPERA Nuvele: *Ape adînci*, 1919; *Sfinxul*, 1920; *Femeia în faţa oglinzii*, 1921; *Romanţă provincială*, 1925; *Desenuri tragice*, 1927. Romane: *Balaurul*, 1923; *Fecioarele despletite*, 1926; *Concert de muzică de Bach*, 1927; *Drumul ascuns*, 1932; *Logodnicul*, 1938; *Rădăcini*, 1938 (2 vol.).
REFERINȚE CRITICE *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, 1973; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (vol. II), Editura Minerva, 1981; Liviu Petrescu, *Reali-*

tate și românesc, Editura Tineretului, 1969; Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, 1983. *(M.P.)*

CAMIL PETREȘCU

(1894 – 1957)

OPERA Eseuri: *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, 1933; *Modalitatea estetică a teatrului*, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, 1936. Versuri: *Ideea*, *Ciclul morții*, 1923, *Transcedentalia*, 1931, *Papuciada*, 1956. Romane: *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, 1930; *Patul lui Procust*, 1933; *Un om între oameni*, 1953 (neterminat). Teatru: („de idei"), *Jocul Ielelor*, 1918, refăcut în 1945; *Act venețian*, 1919; *Suflete tari*, 1922; *Mioara*, 1923; *Danton*, 1925; *Bălcescu*, 1946; *Caragiale în vremea lui*, 1957; Nuvele: *Turnul de fildeș*, 1950.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, 1982; Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, 1976; Ovidiu Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. I), Editura Minerva, 1972; Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; Idem, *Scrieri VI*, Editura Minerva, 1975; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (vol. II), Editura Minerva, 1981; Perpessicius, *Camil Petrescu romancier*, Editura Eminescu, 1971; Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, 1972; Marian Popa, *Camil Petrescu (Monografie)*, Editura Albatros, 1972; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, 1973. *(M.P.)*

ALEXANDRU PHILIPPIDE

(1900 – 1979)

OPERA Versuri: *Aur sterp*, 1922; *Stînci fulgerate*, 1930; *Visuri în vuietul vremii*, 1939; *Monolog în Babilon*, 1967; *Vis și căutare*. Eseuri: *Studii și portrete literare*, 1963; *Studii de literatură universală*, 1966; *Scriitorul și arta lui*, 1968; *Considerații confortabile* (vol. I, 1970;

vol. II, 1972); *Puncte de vedere europene, Orizont romantic*, 1973. Traduceri din: Hölderlin, Novalis, Baudelaire, Rilke.

REFERINȚE CRITICE Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1989; Șerban Cioculescu, *Aspecte literar econtemporane*, 1932—1947, Editura Minerva, București, 1972; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, București, 1970; Ion Pop, *Transcrieri. Eseuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca,. 1976; Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991. *(C.B.)*

MARIN PREDA

(1922—1980)

OPERA Nuvele: *Întîlnirea din pămînturi*, 1948; *Desfășurarea*, 1952; *Ferestre întunecate*, 1956; *Îndrăzneala*, 1959; *Friguri*, 1963. Romane: *Moromeții* (I, 1955; II, 1967); *Intrusul*, 1968; *Risipitorii*, 1968; *Marele singuratic*, 1972; *Delirul*, 1975; *Viața ca o pradă*, 1977; *Cel mai iubit dintre pămînteni*, 1980; *Confesiuni, eseuri*; *Imposibila întoarcere*, 1971; Dramaturgie: Martin Bornean (dramă) 1968.

REFERINȚE CRITICE Mihai Ungheanu, *Marin Preda, vocație și aspirație*, Editura Eminescu, București, 1973; Ion Bălu, *Marin Preda*, Editura Albatros, 1976; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, 1978; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (vol. I), Editura Minerva, 1980; *Marin Preda interpretat de...* Editura Eminescu, 1976. *(M.P.)*

LIVIU REBREANU

(1885—1944)

OPERA Nuvele: *Frămîntări*, 1912; *Golanii*, 1916; *Răfuiala*, 1919; *Catastrofa*, 1921; *Cuibul visurilor*, 1927; *Nuvele inedite*, 1935. Romane: *Ion*, 1920; *Pădurea spînzuraților*, 1922; *Adam și Eva*, 1925; *Ciuleandra*, 1927; *Crăișorul*, 1929; *Răscoala*, 1932; *Jar*, 1934; *Gorila*, 1938,

Amîndoi, 1940; T e a t r u: *Cadrilul*, 1919; *Plicul*, 1923; *Apostolii*, 1925; *Amalgam*, (articole, studii, conferințe cronici, drame), 1940; *Lauda țăranului român*, 1940, 29 mai, discurs de recepție la Academie.

REFERINȚE CRITICE Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (vol. I), Editura Minerva, 1973; Al. Piru, *Liviu Rebreanu* (micromonografie), Editura Tineretului, 1965; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, 1973; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (vol. I), Editura Minerva, 1980. *(M.P.)*

MIHAIL SADOVEANU

(1880 – 1961)

OPERA S a t u l ș i ț ă r a n u l: *Dureri înăbușite*, 1904; *Crîșma lui moș Precu*, 1904; *La noi la Viișoara*, 1907; *Bordeienii*, 1912; *Venea o moară pe Siret*, 1923; *Hanul Ancuței*, 1928; *Baltagul*, 1930; *Tîrgul de provincie: Floare ofilită*, 1905; *Însemnările lui Neculai Manea*, 1907; *Balta liniștii*, 1907; *Haia Sanis*, 1909; *Apa morților*, 1911; *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, 1933; *Cazul Eugeniței Costea*, 1933; E v o c ă r i i s t o r i c e: *Frații Potcoavă*, 1903; *Șoimii*, 1904; *Neamul Șoimăreștilor*, 1916; *Zodia Cancerului*, 1929; *Nunta Domniței Ruxandra*, 1932; *Creanga de aur*, 1933; *Frații Jderi*, 1935, 1936—1942; *Nicoară Potcoavă*, 1952; N a t u r a: *Cocostîrcul albastru*, 1921; *Dumbrava minunată*, 1922; *Țara de dincolo de negură*, 1926; *Măria sa Puiul Pădurii*, 1931; *Nopțile de Sînziene*, 1937; *Valea Frumoasei*, 1938; *Ochi de urs*, *Ostrovul Lupilor*, 1941; *Poveștile de la Bradu Strîmb*, 1943; R ă z b o i u l, a r m a t a: *Povestiri de război*, 1905; *Amintirile căprarului Gheorghiță*, 1906; *Cîntecul amintirii*, 1909, *Pildele părintelui Vichentie*, 1922; *Strada Lăpușneanu*, 1929.

REFERINȚE CRITICE George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Constantin Ciopraga, *M. Sadoveanu* (micromonografie), Editura Tineretului, 1966; Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (vol. I), Editura Minerva, 1973; *Studii despre opera lui Mihail Sadoveanu*, Editura Albatros, 1977;

Frigioiu Nicolae, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*, Editura Junimea, 1987; Zaharia Sîngeorzan, M. Sadoveanu — *Teme fundamentale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976; *Mihail Sadoveanu interpretat de...* Editura Eminescu, Bucureşti, 1977. *(M.P.)*

IOAN SLAVICI
(1848—1925)

OPERA P o v e ş t i: *Zîna zorilor; Florile din cadru; Ileana cea şireată; Doi feţi cu stea în frunte; Spaima zmeilor; Limir împărat; Păcală în satul lui; Ioanea mamei*, 1908. N u v e l e: *La crucea din sat; Scormon; Gura satului; Popa Tanda; Budulea Taichii; Moara cu noroc; Comoara; Pădureanca; O viaţă pierdută; Spiru Călin; Nunta; Vatra părăsită; Din valurile vieţii*, 1884—1909. R o m a n e: *Din bătrîni*, 1902; *Din păcat în păcat; Mara*, 1906; *Din două lumi*, 1920; *Cel din urmă armaş*, 1923. T e a t r u: *Fata de birău*, 1871; *Bogdan Vodă; Gaspar Graţianu*, 1888; *Toane sau vorbe de clacă, Polipul unchiului*. M e m o r i i: *Închisorile mele*, 1921; *Amintiri*, 1924; *Lumea prin care am trecut*, 1930.

REFERINŢE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini şi pînă în prezent*, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 1977; N. Manolescu, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, vol. I, II, Editura Minerva, Bucureşti, 1980—1981; D. Micu, *Lecturi şi păreri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1978; Pompiliu Marcea, *Ion Slavici*, Editura Facla, Timişoara, 1978, Mircea Zaciu, *Bivuac*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974; Nicolae Ciobanu, *Însemnări ale modernităţii*, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977—1979; Magdalena Popescu, *Slavici*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977. *(C.B.)*

MARIN SORESCU
(n. 1936)

OPERA V e r s u r i: *Singur printre poeţi*, 1964, *Poeme*, 1965; *Moartea oraşului*, 1966; *Tinereţea lui Don Quijote*,

1968; *Tuşiţi*, 1970; *Suflete, bun la toate*, 1972; *Astfel*, 1973; *Norii*, 1975; *La Lilieci* (I, 1973; II, 1974; III, 1980). Teatru: *Iona*, 1968; *Matca*, 1968; *Paracliserul*, 1969; *Descîntoteca*, 1976; *Există nervi*, 1968; *Pluta Meduzei*, 1968; *Răceala; A treia ţeapă*. Romane: *Trei dinţi din faţă*, 1977; *Viziunea viziunii*. Eseuri: *Teoria sferelor de influenţă*, 1969; *Insomnii*, 1971; *Uşor cu pianul pe scară*, 1985 etc.

REFERINŢE CRITICE Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (vol. I), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978; Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978; Nicolae Ciobanu, *Panoramic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978. *(C.B.)*

DUILIU ZAMFIRESCU
(1858—1922)

OPERA Versuri: *Fără titlu*, 1883; *Alte orizonturi*, 1894; *Imnuri păgîne*, 1897; *Poezii nouă*, 1889; *Novele romane*, 1895; Romane: *În faţa vieţii*, 1884; *Un drum greşit*, 1888; *Lume nouă, lume veche*, 1895; *Ciclul Comăneştenilor*, 1894—1910; *Lidda*, 1911; Teatru: *O amică* 1912; *Lumina*, 1912; *Voichiţa*, 1919.

REFERINŢE CRITICE Dumitru Micu, *Început de secol*, 1900—1916, *Curente şi scriitori*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Eseu despre romanul românesc (vol. I, II, III), Bucureşti, Editura Minerva, 1980—1981; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982; Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu* (micromonografie). *(M.P.)*

GRIGORE URECHE
(1590 ? — 1647)

OPERA *Letopiseţul Ţării Moldovei*, cea mai veche cronică în limba română, redactată între anii 1642—1647. Tratează fapte din istoria Moldovei dintre anii 1359—1594. S-a păstrat în copii, cu interpolări aparţinînd lui Simion Dascălu, Misail Călugărul şi Axinte Uricarul.

REPERE ISTORICO-LITERARE Miron Costin, *Opere*, vol. 11, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 11; Stolnicul Constantin Cantacuzino, *Istoria Țării Românești*, Cronicari munteni (vol. 1), București, Editura Minerva, 1984; Ion Neculce, *Predoslovie* la *O samă de cuvinte*, din *Letopisețul Țării Moldovei*, București, ESPLA, 1955; Mihail Kogălniceanu, *Opere*, 11, București, Editura Academiei, 1976; N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, *Introducere sintetică*, București, Editura Librăriei Pavel Suru, 1929; Pompiliu Constantinescu, *Umanism erudit și estetic*, în „Vremea", VII, 1934, nr. 352—354; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, ediția a II-a, Editura Minerva, 1982; P. P. Panaitescu, *Introducere* la ediția: Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, ESPLA, 1955; Al. Piru, *Grigore Ureche în Literatura română veche*, București, Editura pentru Literatură, 1961; Eugen Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, București, Editura Minerva, 1972; Liviu Onu, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi*, București, Editura Minerva, 1973; Nicolae Manolescu, *Teme*, (vol II), București, Editura Cartea Românească, 1975, Ion Rotaru, *Valori expresive în literatura română veche*, București, Editura Minerva, 1976. *(S.B.)*

BIBLIOGRAFIE

— selectivă —

I. DICȚIONARE

* * * *Dicționar de terminologie literară* (Mircea Anghelescu, Emil Boldan, Margareta Iordan, Ion Oană, Pavel Ruxăndoiu — coordonator Emil Boldan), Editura Științifică, București, 1970.

* * * *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*, C. Fierăscu, Gh. Ghiță, Editura Ion Creangă, București, 1979.

* * * *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică Română, București, 1978.

* * * *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei, București, 1979.

* * * *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*. Coordonator Dim. Păcurariu, Editura Univers, București, 1979.

* * * *Petit Larousse illustré*, Dicționnaire encyclopédique pour, Libraire Larousse, Paris, 1972.

* * * *Dicționar de neologisme*, Florin Marcu, Constant Maneca, Editura Academiei, București, 1978.

* * * *Dicționar de maxime comentat*, T. Vianu, București, 1963.

* * * *Mic dicționar de scriitori români*, coordonare și revizie științifică Mircea Zaciu în colaborare cu M. Papahagi și A. Sasu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

* * * *Dicționar de literatură română contemporană*, Marian Popa, Editura Albatros, București, 1971.

* * * *Dicționar de personaje literare*, colectiv, coordonatori: prof. dr. Constanța Bărboi, prof. Iustina Itu, Societatea de Științe Filologice — Filiala Brașov, 1987.

* * * *Dicționar de proză românească*, lucrare colectivă, coordonator prof. Iustina Itu, Societatea de Științe Filologice — Filiala Brașov, Centrul Editorial Coresi, Brașov, 1990.

II. MANUALE ȘI LUCRĂRI DE UZ ȘCOLAR

* * * *Manualele și programele de limba și literatura română pentru învățămîntul gimnazial și liceal*, Editura Didactică și Pedagogică

* * * *Manual de literatură universală*, Ovidiu Drîmba, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, Viorel Alecu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1991.

* * * *Teoria literaturii (noțiuni). Manual pentru liceele de filologie-istorie*, clasele a XI-a și a XII-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982.

* * * *Limba și literatura română în liceu. Noțiuni de stilistică și compoziție.* Texte literare, teme, exerciții — lucrare educativă — coordonare Constanța Bărboi și Magdalena Panaitiu, Revista „Transilvania", Sibiu, 1986.

* * * *Limba și lieratura română în licee* — lucrare colectivă — coordonare generală, Constanța Bărboi, Constantin Popa, Radu Diaconescu, Revista „Ramuri", Craiova, 1988.

* * * *Limba și literatura română în licee* — lucrare colectivă — coordonator Constanța Bărboi, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

* * * *Metodica predării limbii și literaturii române* — lucrare colectivă — Constanța Bărboi, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, Ion Negreț, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

* * * *Limba și literatura română pentru examenele de bacalaureat și de admitere în facultăți*, Constanța Bărboi, Silvestru Boatcă, Marieta Popescu, Editura Recif, București, 1993.

* * * *Literatura română concurs de admitere în liceu și școli, profesionale*, Silvestru Boatcă, Mariana Boatcă, George Șovu, Editura Recif, București, 1993.

* * * *Limba și literatura română, sinteza pentru examenul de bacalaurea* — coordonare Dorina Mărgineanțu, Pavel Petroman, Editura Eurobiț, Timișoara, 1992.

* * * *Crestomație de literatură universală pentru învățămîntul liceal*, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, Ieronim Tătaru, coordonare — Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Constanța Bărboi, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

Literatura română, Crestomație de critică și istorie literară. Întocmită de: Ion Bucșa, Teodor Capotă, Vladimir Cinezan, Ion Drăgotoiu, Alexandru Hancu, Călin Manilici, Doina Mărghitaș, Titus Moraru, Ion Matei Mureșan, Iuliu Pârvu, Kántor Lajps, Peter Mathan, Coordonatori: Titus Moraru și Călin Manilici, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983.

* * * *Antologia poeziei românești*, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974.

* * * *Din istoria și arta cărții, lexicon*, Virgil Olteanu, Editura Enciclopedică, București, 1992.

* * * *Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui* — Roman-Theâtre-Idées, Pierre de Boisdeffre, Librairie Académique Perrin, Paris, 1965.

III. LUCRĂRI DE TEORIE LITERARĂ ŞI STILISTICĂ

Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, 1968.

Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1968.

Tudor Vianu, *Despre stil şi artă literară*, Editura Tineretului, 1965.

Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Bucureşti, 1968.

René Wellek şi Anestin Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

Wolfgang Kagser, *Opera literară — o introducere în ştiinţa literaturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Alexandrescu, Sorin, Rotaru, Ion *Analize literare şi stilistice*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967.

Blaga, Lucian, *Meşterul Manole*. Tabel, prefaţă, note şi bibliografie de Maria Sittner-Prică, Editura Albatros, Bucureşti, 1983.

Ibrăileanu, *Scriitori români şi străini*, I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Iorga, Nicolae, *Pagini alese*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1985.

Iorga, Nicolae, *Istoria poporului românesc*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985.

Iorga, Nicolae, *Istoria lui Ştefan cel Mare*, Editura Militară, Bucureşti, 1985.

Istoria literaturii române(I), *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)*, Editura Academiei, Bucureşti, 1964.

Gheorghe, Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe — eseu despre romanul românesc* — vol. I, *Momente şi sinteze*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Micu, Dumitru, *Scriitori, cărţi, reviste*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.

Munteanu, Ştefan, David, Doina, Oancea, Ileana, Ţâra D., Vasile, *Crestomaţie românească, Texte de limbă literară*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978.

Muthu, Mircea: *Permanenţe literare româneşti din perspectiva comparată — Momente şi sinteze*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.

Negoiţescu, Ion, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

Nicolescu, Aurel, *Observaţii asupra limbii scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Noica, Constantin, *Introducere la miracolul Eminescu*, Ediţia îngrijită de Marin Diaconu şi Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Pop, Ion, Lucian Blaga, *Universul liric*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Popovici, Dimitric, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

Râpeanu, Valeriu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
Rebreanu, Liviu, *Jurnal I și II*. Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu. Addenda, note și comentarii de Niculae Gheran, Editura Minerva, București, 1984.
Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Ediție înhrijită, traducere și prefață de Marian Papahagi. Cuvînt înainte — Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Postfață de Mircea Eliade. Cuvînt pentru ediția românească de Rosa Del Conte, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
Rosetti, Alexandru, *Cîteva precizări asupra literaturii române*, Editura Eminescu, București, 1985.
Rusu, Liviu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi* (vol. II), Editura Cartea Românească, București, 1976.
Țepelea, Gabriel, Bulgăr, Gh., *Momente din evoluția limbii române literare*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973.
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977.
Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1979.
Vianu, Tudor, *Alecsandri, Eminescu, Macedonski*, Antologie, postfață și bibliografie de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1974.
Vianu, Tudor, *Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, București, 1980.
Vlad, Ion, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Tipărit sub comanda 602 la „ROMCART S.A."

10

EDITURA NOVA 2001

Pentru voi, dragi elevi, din învăţămîntul liceal, gimnazial, profesional şi complementar!

Pentru dumneavoastră, stimaţi colegi, profesori de limba şi literatura română!

Dicţionarul nostru — util atît pentru studiul la clasă cît şi pentru pregătirea examenelor (admitere la liceu, şcoli profesionale, bacalaureat, admitere în învăţămîntul superior) este elaborat în conformitate cu programa şi manualele de limba şi literatura română aprobate de Ministerul Învăţămîntului şi Ştiinţei.

AUTORII

ISBN 973-96401-0-9

Lei 2300

Scanned with OKEN Scanner